This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

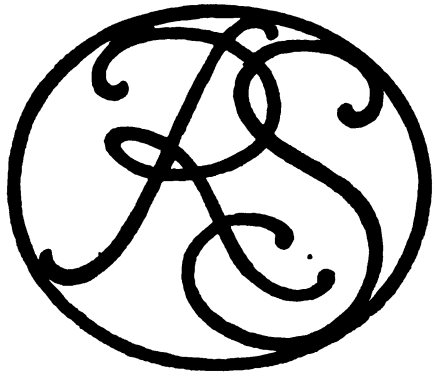
B 1,635,826

RICHARD STRAUSS

VON

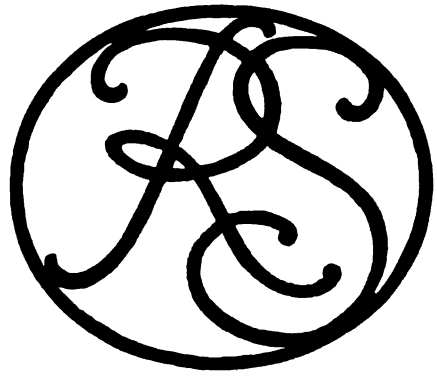
MAX STEINITZER

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG



PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

14.g.24



RICHARD STRAUSS

RICHARD STRAUSS

BIOGRAPHIE

VON

MAX STEINITZER

FÜNFTE BIS ACHTE,
VOLLSTÄNDIG UMGEARBEITETE AUFLAGE

MIT EINEM PORTRÄT
AUS DEM ATELIER RUDOLF DÜHRKOOP
IN BERLIN

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG 1914

Music
ML
410
.S73
S82
1914

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

COPYRIGHT 1911 BY
SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN

Gedruckt bei Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg

STELLFELD

CARL PERRON

dem ersten Jochanaan, Orestes und Lerchenau

in alter Freundschaft zugeeignet

INHALT

Seite

Einleitung 9

Münchener Jugendzeit. 1864—1885 14

Familie; Vater Franz Strauß 14. Unterricht 22. Kompositorische und sonstige Entwicklung 24. Verhältnis zu Richard Wagner 35. Erste Erfolge und Weiterstreben. Beginn der Beziehungen zu Hans von Bülow 38. Weiterspinnen aller begonnenen Fäden nach Abschluß der Gymnasialzeit bis zur ersten Anstellung 39.

Herzoglicher Hofmusikdirektor in Meiningen. Oktober 1885 bis April 1886 53

Einfluß Bülows 53. Bekanntschaft mit Alexander Ritter 55. Tätigkeit als Hofmusikdirektor 56. Die Burleske 58. Vertrag nach München und italienische Reise 59. Strauß als Dirigent 61.

Hofmusikdirektor in München. August 1886—1889 64

Tätigkeit an der Hofoper 64. Auswärtige Erfolge 66. Einfluß Ritters 68. Der fertige Charakter 71. Wendung vom Epigonismus zur künstlerischen Selbständigkeit mit der Phantasie: Aus Italien 80. Andere Kompositionen 83. Macbeth und Don Juan 86. Neue Lebenswerte 91. Die „Tondichtungen für großes Orchester" 93.

Großherzoglich Sächsischer Kapellmeister in Weimar. Oktober 1889 bis Juni 1894 105

Die Hofoper 105. Die Abonnementskonzerte 113. Tod und Verklärung 115. Verhältnis zu Bülow; dessen Klärung 119. Krankheit und Südlandreise. Zur Entstehung des Guntram 122. Abschied von Bülow 126. Guntram. Das Vokale bei Strauß 126. Strauß und das moderne Lied 135.

Königlicher Kapellmeister, dann Hofkapellmeister in München. Oktober 1894—1898 141

Dienstliche Tätigkeit 141. Guntram in München 142. Die Konzerte der Musikalischen Akademie; steigender Dirigentenruhm 144. Eulenspiegel, Zarathustra und Don Quixote 146. Vokalwerke

Seite

und ihr künstlerisch-ethischer Gehalt (Chöre, Orchestergesänge, Lieder) 154. Neue und alte Münchener Beziehungen 159.

Königlicher Kapellmeister, später Generalmusikdirektor in Berlin, seit November 1898 — bis zur Salome 164

Die Hofoper 164. Konzerte 166. Erweiterter Arbeitskreis als sozialer Vorkämpfer 168. Vereinspräside, Musikschriftsteller 171. Heldenleben 178. Neue Vokalwerke 184. Rückkehr zur Dramatik. Feuersnot 189. Überblick über das äußere Leben in jener Zeit 191. Domestika 192.

Die große musikdramatische Epoche 198

Salome 200. Elektra 205. Rosenkavalier 211. Ariadne auf Naxos; nihil sub sole perfectum 216.

Verzeichnis der Werke 225

Ungedruckte 225. Gedruckte 251.

EINLEITUNG

Bei Richard Strauß' überragender Bedeutung und dem hochgesteigerten Interesse der deutschen Musikwelt für ihn durfte eine gedrängte Zusammenfassung von Tatsächlichem zum parteilos geschauten Bild seines Lebens und Wirkens auf einige Anteilnahme rechnen. Die Zeit dazu schien mir vor drei Jahren gekommen, als, von der Italienischen Fantasie an gerechnet, ein fünfundzwanzigjähriges, in eigenen Bahnen wandelndes und vielseitiges Schaffen der Öffentlichkeit vorlag. Noch markanter ist der gegenwärtige Zeitpunkt, in dem Strauß eine glanzvolle Episode seines Bühnenschaffens abgeschlossen hat und das fünfzigste Lebensjahr vollendet. Die Forderung, über einen großen Künstler erst dann zu schreiben, wenn er nicht mehr am Leben sei, ist handgreiflich ungerecht. Man müßte dazu den ganzen Vorrat von persönlicher Erinnerung an sein Werden und dessen Umwelt, von aufschlußreichen Briefen, die jeden Tag durch Erbanfall oder sonstige Umstände unzugänglich werden können, ungenützt lassen, um später durch mühsame, unsichere Konjektur das heute noch leicht und authentisch Festzustellende zu ersetzen. Auch die anzuführenden Tatsachen selbst sind um so lebendiger, je näher sie der Gegenwart liegen. Das hat nun garnichts zu tun mit dem blutlosen Schemen einer „abschließenden Würdigung", für die es die obigen Mahner heute zu früh dünkt. Sie fällt kaum jemals mit dem Ableben eines Komponisten zusammen; bei dem einen wäre sie schon bald nach dem einzigen inspirierten Werk zu leisten, bei dem anderen kaum Jahrhunderte nach seinem Tod.

Bei Strauß, der bisher je nach dem Stoff seiner Tondichtungen fast in jeder ein völlig anderer war, würde sich ein Versuch dazu, ja schon ein ratender Blick in die nächste Zukunft, von selbst erübrigen. Was ich anstrebte — wofern die kunstpsychologische Studie nicht als Selbstzweck gelten soll — war, unbefangene Leser in Strauß' durch seine Vielgestaltigkeit schon jetzt äußerst schwer zu überblickendes Schaffen einzuführen und ihnen zugleich die Anregung zu geben, stolz auf ihn zu sein, als auf einen der großen und lauteren Charaktere im öffentlichen Leben des deutschen Volkes, an denen es heute gewiß keinen Überfluß hat. Und ist es wirklich so ganz zwecklos, den zahllosen Kritikerkollegen und Hörern von Strauß' Musik eine Handhabe anzubieten in dem Gewirr ungenauer und entstellender Streiflichter, ja bloßer Sagen und Erfindungen, die sich in der Öffentlichkeit zeitweise wie ein engmaschiges Netz vor sein Bild zogen? Zum Verständnis gilt es vor allem, die aus den verschiedensten Stoffen gewobenen Schleier von der Gestalt des Künstlers als Schaffendem zu ziehen, von dem elementaren reinen Kunsttrieb, wie er sich noch vor kurzem in der äußerlich kolossalen und dabei mit minutiösester Sorgfalt in erstaunlich kurzer Zeit ausgearbeiteten Rosenkavalierpartitur darstellte, die der eingehenden Betrachtung wie ein Naturwunder, etwa gleich einem aus ungezählten kleinen Gestaltungen nach einem inneren Formprinzip hoch emporgestiegenen Korallenriff erscheint. Hier offenbart sich dem Unbefangenen jene besondere Art des „willenlosen Intellekts" Schopenhauers, die freilich dem Süddeutschen überhaupt erheblich näher zu liegen scheint, als seinen in weit lebhafterem Grade zweckbewußten mittel- und norddeutschen Brüdern. Man kennt diese Art als das innere „Muß" des Künstlers, das auch da, wo man es nicht sogleich nachfühlen kann, bei jedem Werk und überall vorauszusetzen ist, um den Gesichtswinkel zur Betrachtung von dessen Entstehen nicht zu verfehlen. Um einen hierbei wichtigen Punkt, die folgerichtige Natürlichkeit von Strauß' künstlerischer Entwicklung, ins rechte Licht zu setzen, wurden schon die epigonen-

haften ersten fünfzehn Jahre seines Komponierens mit einbezogen, aus denen im Anhang auch markante Beispiele zum Notentext ausgewählt sind.

Bei der im Herbst 1911 erschienenen ersten Ausgabe dieses Buches erschwerte mir ein Doppeltes die Arbeit. Als erster, der zusammenfassend ausführlich über Strauß schrieb, mußte ich im Auge behalten, daß alle Nachfolgenden mein Buch benutzen konnten, und ließ den gesamten literarisch-philologischen und musiktheoretischen Apparat mit darin. Desgleichen empfand ich als Verpflichtung, für alle, die sich fernerhin mit Strauß und dessen Verhältnis zu seiner Zeit befassen, ein an sich gewiß nicht anziehendes Bild von dem — damals äußerst lebhaften — Pressekampf um seine Künstlerpersönlichkeit festzuhalten. Wer weiß, wozu es einmal gut ist, es nachzulesen. Mit diesen Aufgaben war eine äußerliche Abrundung zu fließender Lesbarkeit innerhalb des vorgesetzten Umfangs für meine schriftstellerischen Kräfte unvereinbar. Unermessener Kleinkram, der zur Größe des Mannes und seines Werkes in keinem Verhältnis stand, mußte von seinem „ersten Biographen" als Material für spätere registriert und eingereiht werden. Heute bin ich dem Leser gegenüber in einer wesentlich angenehmeren Lage. Für jene, die über Strauß arbeiten wollen, hat der Verlag auf meinen Wunsch eine Anzahl von Exemplaren der ersten Ausgabe zurückbehalten, in denen sie jenes ganze Material, so übersichtlich und vollständig, als es mir möglich war, geordnet finden. Die Details der heute historisch gewordenen Polemik, nebst anderen zahlreichen Einzelheiten, sind für das Gesamtbild der Sache selbst, Strauß' künstlerische Persönlichkeit, unwesentlich, ja störend; sie durften fortbleiben. Und statt aller dort eingeflochtenen eigenen Polemik genügt es hier, einige meiner leitenden Gesichtspunkte im folgenden kurz anzudeuten. Die Tatsachen der musikalischen Vergangenheit und Gegenwart machen es zur Absurdität, jeweils einen einzelnen zu d e m Meister seiner Kunst, und seine Zeitgenossen zu Neben- oder bloßen Kontrastfiguren stempeln zu wollen. Ferner: Der künst-

lerischen Erkenntnis dient fast ausschließlich die positive Kritik, das Bestreben, die Eigenart eines Ganzen vor allem verstehen zu lernen, sich in sie einzuleben. Daß dies ohne eine gewisse Wärme für den Gegenstand der Darstellung nicht möglich und von ihr unzertrennlich ist, wird bei einigem Nachdenken niemand ernsthaft bestreiten. Mit dem „Anertum" der Parteisucht hat diese Empfindung nichts zu tun; denn Parteimann ist nur, wer in irgendeiner Richtung den heute so beliebten Exklusivitätssport betreibt: z. B. pro Bach contra Händel, pro Mahler contra Strauß. Der Verfasser fühlt sich nicht nur nicht als Glied einer Partei, er hat sogar heillose Angst vor solchen; denn da Partei Sache des Willens, des Affekts ist, so bleibt auf dem intellektuellen Gebiet des Objektiven jede Verständigung mit den Angehörigen einer solchen erschwert, wo nicht ausgeschlossen. Endlich ein Drittes: Es ist meines Erachtens ein Wahn, die Bedeutung von Kunstwerken, die doch vor allem auf Gefühlsmomenten beruht, in theoretisch-ästhetischen Formeln, also meist wohl in Mode-Schlagworten irgendwelcher Art erschöpfend festlegen zu können. Mancher lächelt wohl mitleidig, wenn er hier liest, daß in einem Kompendium für sächsische Lehramtskandidaten zum Auswendiglernen für die Prüfung in theoretischen Musikfächern vermerkt steht: „Richard Strauß — wohl der größte Meister der Gegenwart, — neigt aber bedenklich zum Realismus." Der gleiche Leser aber würde vielleicht die aus einer größeren Anzahl seltenerer und in der Bedeutung unbestimmterer Fremdwörter zusammengesetzte Formel für Straußische Kunst ganz ernsthaft dankbar aufnehmen und denken, er hätte etwas daran. So einfach aber ist die Sache nicht; kein Buch kann das eigene Erlebnis der Kunst ersetzen; es kann im besten Fall Anweisungen geben, wie man sich darauf vorbereiten, wie man es genießen, verarbeiten und nachklingen lassen kann, um dem Gehalt des Kunstwerks möglichst nahezukommen.

Die Einteilung des Stoffes folgt der leichtesten Übersicht halber den beruflichen Aufenthaltsorten des Tondichters. Die

drei Epochen, in die sich sein bisheriges Schaffen für die Öffentlichkeit natürlich einteilt, greifen zuweilen zeitlich ineinander über; es sind die des formell ausgereiften Epigonen der deutschen Romantiker, des Eigenen als programmatischen Tondichters und als Musikdramatikers. Aus der in dieser neuen Ausgabe völlig geänderten, nunmehr einheitlich fortlaufenden Anordnung erwuchs meines Erachtens nur der eine kleine Nachteil, daß die Vokalkomposition im allgemeinen und speziell die, verschiedenen Schaffensepochen entstammenden Lieder, nicht mehr in einem einzigen systematisch zusammenfassenden Abschnitt behandelt werden konnten. Doch dürfte sich der Leser auch hier mittels des als Register dienenden Verzeichnisses der Werke leicht zurechtfinden. Für die einzelnen Lieder sei auf den überall käuflichen Straußkatalog der Wiener Universal-Edition aufmerksam gemacht, in dem sie übersichtlich geordnet sind. Eine Angabe der Straußliteratur bietet das wertvolle Programmbuch zur Münchener Strauß-Woche 1910 von der Hand des Dr. Walter Külz-Marburg, im Verlag des Konzertbureaus Emil Gutmann-München erschienen.

Allen denen, die durch Überlassung dokumentarischen Stoffs von Text und Notenbeispielen, durch Hunderte von ungedruckten Briefen von Richard Strauß an Hans und Marie v. Bülow, Alexander Ritter, Max v. Schillings, Ludwig Thuille, Carl Hörburger, oder durch sonstige Mitteilungen den Verfasser unterstützten, in erster Linie Frau Marie v. Bülow in Berlin, die außerdem die Benutzung der so wichtigen Bülow-Briefe Band VI und VII gestattete, sei hiermit der herzlichste Dank ausgesprochen. Berichtigungen, Mitteilungen, Anregungen, Daten jeder Art, sind an den Verfasser in Leipzig freundlichst erbeten.

MÜNCHENER JUGENDZEIT

1864—1885

Richard Strauß war das erste Kind aus zweiter Ehe seines Vaters Franz, Königlich Bayerischen Kammermusikers im Münchener Hoforchester und Professors an der dortigen Königlichen Musikschule, und seiner Frau Josephine, Tochter des bekannten Großbrauers Georg Pschorr in München. Im Rückgebäude der Brauerei, am Altheimereck, steht sein Geburtshaus. Die Familie zog später in das Vorderhaus, dessen Front in die verkehrsreichste Gegend schon des früheren Münchens blickt; Franz Strauß blieb dort bis an sein Lebensende wohnen. Es ist das große Gebäude Neuhauser-Straße 11, ein „Durchhaus", wie man in München sagt, dessen lange Toreinfahrt zwei parallele Straßen verbindet. Vorn befindet sich die altberühmte Bierwirtschaft, von deren Betrieb man oben in der drei Treppen hoch gelegenen Wohnung, in der fast alle Jugendwerke Richards entstanden, nichts vernahm. Auf der entgegengesetzten Seite der Einfahrt kommt man im Haus Altheimereck No. 2 heraus, das über den beiden Mittelfenstern des ersten Stockes die am Geburtstag des Künstlers 1910 enthüllte Gedenktafel trägt: „Am 11. Juni 1864 wurde hier Richard Strauß geboren."

Von Seite des Vaters war es das Milieu hohen künstlerischen Ernstes, in dem der Knabe aufwuchs; von Seite der Mutter das des besten und im gegebenen Rahmen kunstsinnigen Münchener Patriziertums. Frau Josephine Strauß war eine der fünf Töchter des Hauses Pschorr, von denen sich vier in Mün-

chen verheirateten; so bevölkerte diese großbürgerliche Umwelt eine reiche Anzahl heranwachsender Vettern nebst einigen Bäschen. Die gesunde und muntere Kinderschar, darunter Richards um drei Jahre jüngere hübsche und witzige Schwester Johanna, fand sich bei den angestammten Münchener Familienfestlichkeiten, zu deren Höhenpunkten die obligate Bockpartie mit Würsteln nach der vom Fenster des Onkels K. angesehenen Fronleichnamsprozession gehörte, vollzählig ein, wobei die „Buben" von sechs bis sieben Familien zu fröhlichem Tun versammelt waren. Tüchtige Musikpflege gehörte zu den Erbeigenschaften der Pschorrs und ihrer nächsten Verwandtschaft; jeder, der irgendwie konnte, trug zur häuslichen Kammermusik bei; durch die der Verwandtschaft und näheren Bekanntschaft angehörenden ausgezeichneten Fachmusiker kamen diese, fast ausschließlich der Pflege der Klassiker gewidmeten Feierstunden zu ansehnlicher künstlerischer Qualität.

Die hohe musikalische Bedeutung des Vaters Franz Strauß (1822—1905), des „Joachim auf dem Waldhorn", wie Hans v. Bülow ihn nannte, und sein nachhaltiger Einfluß auf die Jugendentwicklung des großen Sohnes, nötigen zu einem Verweilen vor seinem Charakterbild als Künstler. Wer ihn in seinem späteren Alter kannte, mit dem milden objektiv daseinsfreudigen Lächeln, dem kurzen schneeweißen Schnurrbart in den markanten und doch freundlichen Zügen, in der versöhnlichen Universalität seines über alle musikalische Richtungen streifenden Blicks, der gewiß gerade durch seinen Sohn ungemein erweitert war, der hatte Mühe, sich in ihm den bekannten Intransigenten der Sechziger Jahre, den bitteren Vorkämpfer gegen Wagner und Bülow, „den Bülloff", wie ihn die echten Münchener jetzt noch nennen, vorzustellen. Und noch schwerer ist dies heute, wo der Kampf jener beiden Grundkräfte latenter geworden ist und erst wieder aufflammen könnte, falls jemals der Eindruck eines allgemeinen Sieges von Wagners riesenhafter Persönlichkeit zurückträte. Wer aber die Gewissenhaftigkeit des musikalischen Denkens von Franz Strauß

kannte, den Ernst, mit dem er zum Beispiel erwog, ob eine enharmonische Verwechslung in der Schreibweise Webers, der der älteren Richtung damals noch als sehr frei galt, etwa Es statt Dis, noch als orthographisch gelten könne, und wie der Autor wohl dazu gekommen sein mochte, der konnte eher begreifen, welchen Anstoß er und seine Richtung an den unerhörten harmonischen Kühnheiten Wagners und seinem Mangel an den in gewohnter Weise kadenzierenden Melodien nahm. So peinlich er sich aber in seinem Urteil an die Form hielt, so sehr war er im eigenen Spiel Ausdrucksmusiker; hier zählt er zu den Meistern allerersten Ranges. Von dem rein äußeren Umstand abgesehen, daß er und sein ebenbürtiger Kollege, der Klarinettist Ferdinand Hartmann, fast stets auf ihrer Scholle blieben, waren sie als Stilmeister für die Aufgaben der Klassiker und Romantiker in Orchester und Kammermusik ihrem Können nach etwa dasselbe wie Joachim für die allerdings unendlich komplizierteren der späteren Beethovenquartette. Freilich flicht auch dem besten Bläser die Umwelt keine eigenen Kränze, wenn er sich nicht mit einem meist sehr fragwürdigen Soloprogramm als Wanderrarität von zweifelhafter Anziehung dem Agenten verschreibt. Aber lange, ehe man Riemanns Worte: Phrasierung, Agogik und ähnliche kannte, waren diese beiden souveräne Könner in solchen Dingen. In ihren Solostellen von Mozarts Klarinettentrio, seinem und Beethovens Bläserquintett, dessen Septuor, Rondino für Blasinstrumente, Schuberts Oktett, in den Opernbegleitungen, wie dem Hornterzett der Fidelio-Arie konnte die damals in München aufwachsende Generation die Kenntnis einer vorbildlichen Behandlung der melodischen Phrase erlangen. Von unvergeßlicher Großartigkeit war das Spiel von Franz Strauß in den Soli von Beethovens Symphonien. So brachte in der Eroica der erste Satz das bei ihm in milder, wonniger Schönheit emporblühende Hauptthema in F, der zweite das mit feierlicher Größe des Schmerzes geblasene Fugenthema in Dur, es-f-g-as, das Trio des dritten die in der Tiefe erbrausende, zum höchsten Ton der Skala sich aufschwingende

Oberstimme des Hornterzetts, im Finale endlich das Hauptthema, und ans Wunderbare grenzte da die Kraft, mit der er als Führer der drei im Unison geblasenen Hörner die Melodie durch den brandenden Aufruhr des trompetenverstärkten vollen Orchesters blies, im dröhnenden Tosen des Metallklangs noch edel und pathetisch getragen. Und wie erklang von ihm das Solissimo im dritten Satz der Neunten, die Ces-dur-Skala, die man in Norddeutschland oft wie Entschuldigung erbittend „verlegen herunterblasen" hört! Ohne eine nicht vorgeschriebene Bindung sang er hier ein breites Portamento, das die Stelle zur einzig möglichen künstlerischen Wirkung bringt: der eine Spieler spricht hier so aus überquellendem Gefühl, daß alle anderen schweigen müssen. Seine Ausdruckstechnik glänzte im heldenhaften Vortrag des C-dur-Themas im Finale der Fünften, in dem süßen Schwelgen des Solo im Trio der Achten, den blühenden Kantilenen des Septuors; ebenso fand er den idealen Vortrag für die zierlichen Akkordfiguren Mozartscher Barockstellen, die sehnsüchtig schwellende Inbrunst des Tristanvorspiels oder die unheimliche Nachtpoesie des Adagio mesto in Brahms' Horntrio. Wer ihn je das Nokturno aus dem Sommernachtstraum auf seinem Instrument wirklich traumhaft süß singen hörte, dem wird es ein Beispiel vollendeter Tongebung, Artikulation und Phrasierung bleiben. Dabei war er unwiderstehlich in den lustigen Naturtontriolen des zweiten Menuetts im Septuor und von heilig stimmungsvoller Weihe in den mezzosopranhohen Melodien des Sextetts mit zwei Hörnern.

Diese Künstlerfigur muß man in ihrem Kampf gegen den 1864 von König Ludwig II. nach München berufenen Richard Wagner zu begreifen trachten, und wäre es nur, um die verbreitete dunkle Vorstellung zu beleuchten, als ob sein Sohn Richard musikalisch sozusagen in der Sünde erzeugt sei. Franz Strauß legte in den auch formell so unendlich reichen Beethoven ausführend den innerlichsten Ausdruck, dessen Musik überhaupt fähig ist. Was hatte er, solange er der dichterisch selbständigeren Musikdramatik Wagners fernstand, für seine reine

Tonkunst zu gewinnen? Daß er beim Eindringen von irgend etwas Neuem, gerade je heftiger man dafür kämpfte, die Schädigung dieses Besitzes fürchtete und zunächst Mißtrauen empfand, ist unschwer zu verstehn. Das Prügelmotiv in den Meistersingern war ihm rein musikalisch derart zuwider, daß er einmal beim Einüben vor der Probe plötzlich voll Ingrimm schmetternd in die Weise fiel: O du lieber Augustin, alles ist hin! — Auch ein gewisser Trotz kam bei ihm dazu; er konnte sagen: ich persönlich als Musiker kann ja technisch und geistig alles, was diese Neuen verlangen. Er blies seine Stimme auch in Tristan 1865 und Meistersingern 1868 so schön und ausdrucksvoll als möglich, aber mit innerem Widerstreben, aus dem er in seiner urwüchsig kraftvollen bayerischen Kampfesfreudigkeit auch mündlich Wagner gegenüber kein Hehl machte. Denn Franz Strauß war eine jener lebhaften Naturen, bei denen jeder fremde Wille den eigenen reizt, und die manchmal heraussagen müssen, was sie denken. Er hatte schon gegen Franz Lachner opponiert, selbst durch Markieren anderer Tempi in den Proben, und opponierte dem jeweils Machthabenden bis zum Ende seiner Dienstzeit. Seine eigene Kunst war ihm dabei so ernst, daß er vor jedem hervortretenden Solo — bis 1873 oder 1874 blies er mit Begleitung des Hoforchesters noch mehrsätzige Konzerte, z. B. Mozart, Franz Strauß — in Oper, Orchester- oder Kammermusik, einen halben Tag lang vollständig krank war. Aber solche Abhängigkeiten vom Physischen vermochten nie seinen Trotz zu brechen. Schon die Reibereien mit Richard Wagner, anfangs aus Überzeugung, dann immer mehr persönlich sich zuspitzend, arteten mehrmals in richtige Wortgefechte aus, so daß der Meister einmal vor Erregung nicht mehr sprechen konnte. Als Franz Strauß einst etwas verspätet zur Probe kam, während Wagner bereits eine Ansprache an das Orchester hielt, ging er, ohne Notiz von ihm zu nehmen, an seinen Platz. Wagner war vor Strauß so bange, daß er das Solo in der Beckmesserpantomime des dritten Akts der Meistersinger erst persönlich von dem damals als Korrepetitor am Hoftheater tätigen Hans Richter

auf dem Instrument ausprobieren ließ, damit Strauß es nicht etwa als unspielbar erklären könne. Beim Intendanten Perfall, der persönlich wie als Komponist der Mendelssohnrichtung zuneigte, fanden Neuerer, wie Wagner und Bülow, keinen Rückhalt.

Obschon ohne offizielles Mandat, war Franz Strauß doch der geistige Führer des Orchesters, so wenig auch einzelne mit seiner impulsiv die Empfindung wechselnden Art einverstanden schienen. Seine Kollegen waren, wie anderswo auch, nicht glänzend gestellt; das Gehalt stieg, durch die periodischen „Funktionszulagen für hervorragende Leistungen" von jährlich fünfzig Gulden, nur sehr langsam, und erst im Januar 1873 verkündete ein Dekret der Hofintendanz den Glücklichen „die völlige Gleichstellung mit den Kgl. Hofdienern", nach der sie „zwar nicht pragmatische Rechte, aber doch Aussicht auf Pension bei tadelloser Aufführung und in jeder Beziehung befriedigender Dienstleistung aus den als Gehalt erklärten Bezügen allergnädigst verliehen" bekamen. Daher war Franz Strauß, obgleich sein Wohlstand nur mäßig war — den großen Reichtum erwarb erst der Bruder seiner Frau, Kommerzienrat Georg Pschorr — unter den Kollegen doch auf ein gewisses Piedestal durch ihn gehoben, da er ihm ermöglichte, jeden Tag auf gut münchnerisch zu sagen: jetzt freut's mich nimmer. Hans v. Bülow meinte gelegentlich: Der alte Strauß ist zwar ein unausstehlicher Kerl, aber wenn er bläst, kann man ihm nicht böse sein. Da Bülow in München als Apostel der Wagnerkunst erschien, stand Strauß schon von vornherein in Opposition zu ihm. Der alte Franz Lachner hatte bei den meistens leichteren Aufgaben mit großer äußerer Ruhe und bayerischer Deutlichkeit Orchesterdisziplin gehalten; neben den viel längeren Proben war es auch Bülows Sarkasmus in der Schärfe seines norddeutschen Idioms, der ihm besonders die älteren Herren zu Feinden machte, sein gelegentliches Aufstampfen, um den Rhythmus zu schärfen, und ähnliches. Außerdem scheint ihm damals noch etwas die landläufige Routine des Theaterkapellmeisters gefehlt zu haben.

Auf einer Probe, die um neun Uhr morgens begonnen hatte, sollte nachmittags gegen vier eine Hornstelle wiederholt werden, wobei Franz Strauß trotzig sagte, er könne nicht mehr. „Dann gehen Sie doch in Pension!" bemerkte Bülow gereizt. Strauß packte sein Horn ein und ging direkt zum Intendanten, den er trocken um seine sofortige Pensionierung auf Wunsch des Herrn v. Bülow bat. Und Perfall mußte den Unentbehrlichen zu versöhnen suchen.

Aber eine Art von Nemesis hielt ihn über sein Amt hinaus im Dienst der Wagnersache. Als Hofkapellmeister Levi 1882 die erste Symphonie des jungen Richard Strauß gespielt hatte, fragte sein Vater in Gegenwart von Kollegen, wie er für diese Freundlichkeit danken könne. Levi nahm ihn sogleich beim Wort, indem er ihn aufforderte, den Parsifal mitzublasen. So kam Strauß auf zwei Monate nach Bayreuth, und in der Folge, als Frau Wagner den jungen Strauß bei seinem Onkel Pschorr in Feldafing besuchte, wohl 1892, traf es sich, daß er sie am Arm seines alten Herrn durch den Garten gehen sah. Zu einer freundlichen Annäherung zwischen Wagner und Franz Strauß kam es aber nicht, und als am 14. Februar 1883 in der Konzertprobe im Odeon Levi zum Orchester einige Worte über den am vorhergehenden Nachmittag erfolgten Tod des Meisters sprach, war Strauß der einzige, der sich nicht erhob. Zwischen ihm und Bülow kam es infolge von Bülows Freundschaft für seinen Sohn Richard immerhin so weit, daß Bülow diesem im April 1892 die Absicht mitteilte, seinen Vater auf der Reise in München aufzusuchen, dieser jedoch war schon auf dem Land, in Aibling.

Erst am Ende seiner Orchestertätigkeit fanden seine Vorgesetzten Gelegenheit, Franz Strauß sein unbequemes Opponieren entgelten zu lassen. Er saß im Sommer 1889 ahnungslos beim „Terteln", dem damals beliebten bayerischen Kartenspiel, in dem Café de l'Opéra an der Maximilianstraße, als ein Kollege ihn begrüßte: „Na, du hast's ja jetzt auch überstanden!" Auf seine betroffene Frage erfuhr Strauß, daß seine Pensionierung im Musikzimmer des Orchesters angeschlagen sei. Die

offizielle Mitteilung an ihn erfolgte erst später. Bis 1896 verblieb er im Lehramt an der Kgl. Akademie der Tonkunst, das er mit großem Eifer versah. Seine geistige Frische war trotz der Beschwerden eines früh aufgetretenen Lungenemphysems zum Staunen. Auf Wunsch eines Neffen, der bayerischer Postrat war, schrieb er Ende Februar 1904, als 82jähriger Mann, zum Gebrauch der Postillione noch zehn „Stückerln" für drei Posthörner voll Humor und frischester Erfindung. Im folgenden Jahr, am 2. Juni 1905, entschlief er; zum Trauergottesdienst in der altkatholischen Kirche an der Kaulbachstraße ließ sein Sohn von ersten Mitgliedern der Hofkapelle zwei Streichquartettsätze von Mozart spielen, die der Vater besonders geliebt. Sein Horn erhielt sein Neffe, Fabrikdirektor H. in München; es liegt in dessen Wohnung auf der unteren Isarinsel, am „Abrecher", wo tief unten der im Sonnenschein hellsmaragdgrüne Fluß in herrlicher Wildheit vorüberschäumt, noch gerade wie in jener Zeit vergangener Schönheit, der Zeit von Heinrich und Therese Vogl, August Kindermann und Theodor Reichmann, dem alten Franz Strauß und Ferdinand Hartmann, den Unvergleichlichen, dem jungen Richard mit seiner Lockenfülle und seinem Knabenlächeln.

Vom Oktober 1875 bis 1896 leitete Franz Strauß den Dilettanten-Orchesterverein „Wilde Gungl", und zwar als der erste Berufsdirigent des 1864 gegründeten Vereins — sein Vorgänger war Landgerichtsrat J. v. Praetorius —, lehnte aber jede Vergütung wie jedes Geschenk ab. Er war peinlich sorgfältig in den Proben, wobei ihm seine genaue Kenntnis der Instrumente ermöglichte, seine Leute auch technisch weiterzubilden. Die Violintechnik war ihm seit seiner Kindheit geläufig; später war er, wegen Asthmas zum Aussetzen des Blasens genötigt, jahrelang als Bratschist in dem renommierten Quartett Mittermayer und im Hoforchester tätig; auch als Gitarrist war er längere Zeit Begleiter des nach alter Münchener Sitte Zither spielenden Herzogs Max gewesen. Das in allen Stimmen besetzte Orchester bestand damals aus 27—30 Herren, meist höheren Beamten. Die erste Abteilung jedes Konzerts brachte eine Symphonie, die

dritte war der Unterhaltung, besonders auch Straußwalzern gewidmet. Franz Strauß hielt auch hier das klassische Banner hoch, und erst gegen das Ende seiner Direktionszeit überraschte er den Verein mit dem Zahmsten von Wagner, dem Friedensmarsch aus Rienzi. Noch heute schmückt das seit 37 Jahren ständige Probelokal, in dem Altmünchener Haus „Zu den 3 Rosen" am Rindermarkt, seine wohlgetroffene Büste von Theodor v. Gosen, jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule in Breslau.

Vater Strauß wachte mit Strenge darüber, daß sein augenscheinlich zum Musiker geborener Sohn das Studium der Klassiker betrieb; ängstlich hielt er ihn von den Einflüssen der neuen Richtung fern. Und Richard Strauß blieb stets der Ansicht treu, daß ohne Vertiefung in die Werke Bachs, die Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, ein richtiges Verständnis für Wagner und alle folgenden Meister, auch eine gedeihliche Entwicklung eigenen tonsetzerischen Schaffens unmöglich sei.

Mit viereinhalb Jahren begann der Knabe unter einiger Nachhilfe seiner Mutter, einer oft leidenden, freundlich stillen Dame, das Klavierspiel bei dem Harfenisten des Hoforchesters August Tombo, einem gewandten Pianisten. Mit Mut und Eifer machte er sich sehr bald über alles her, was ihm in die Hände kam, und brachte mittels unglaublich kühner Fingersätze auch viel fertig; Tombo verbesserte diese nach Möglichkeit und hatte seine Freude an den elementarkräftigen Talentproben. Seit 1875 trat der angesehene Pädagoge Niest an seine Stelle. Im siebenten Lebensjahre setzte der Schulbesuch ein, zugleich der bis etwa zur Matura dauernde Violinunterricht bei einem zweiten Orchesterkollegen des Vaters, Konzertmeister Benno Walter, dem ersten Münchener Solisten, einem Künstler von beseeltem Vortrag und ansehnlicher Virtuosentechnik. Nach vierjährigem Besuch der Elementarschule trat Strauß im Herbst 1874 in das Kgl. Ludwigsgymnasium ein, dessen Schüler er bis 1882 blieb. Wie rasch er

technisch lernte, beweist, daß er z. B. mit 13 Jahren zugleich Czernys Schule der Fingerfertigkeit, Nokturnos von Field, Mendelssohns d-moll-Konzert, das Wohltemperierte Klavier, ferner die Violinetüden von Kreutzer und Duos von Viotti spielte und doppelten Kontrapunkt übte, wie einer seiner Briefe an den Jugendfreund Thuille schildert. Nur die ererbte kerngesunde Natur des Knaben machte es möglich, daß er ohne Schaden für sein körperliches Wohlbefinden und seine gute Laune neben dem Schulbetrieb eine solche Fülle von Lernstoff in sich aufnehmen konnte.

Der Vater wuchs auf dem Land auf und spielte schon als kleiner Knabe Sonntags manche halbe Nacht zum Tanz die zweite Violine. Bei aller geistigen Bildung, die er, durch gute und unverbrauchte Anlagen unterstützt, sich angeeignet, blieb er die bayerische Kraft- und Kernnatur, und mit achtzig Jahren bemerkte man außer dem weißen Haar noch kein einziges der für das Greisenalter typischen seelischen oder körperlichen Merkmale an ihm, obwohl sein altes Übel, das Asthma, ihm viel zu schaffen machte. Von diesem aufgespeicherten Kapital an kerniger Kraft durfte Richard, ein Enkel der noch als Landleute Verstorbenen, zehren. Es ließ ihn die geistlosen Gedächtnisstrapazen des Gymnasiums zugleich mit den Anforderungen einer strengen kompositionstechnischen Schulung, der freien Arbeit auf diesem Gebiet, der emsigen Pflege von Klavier- und Violintechnik so gut ertragen. Charakteristisch für das Nervenleben des Knaben ist eine Stelle aus einem Brief an Ludwig Thuille, der Schrift nach wohl 1878. Er macht gegen Ende August von Murnau aus eine Partie auf den Heimgarten: Aufbruch zwei Uhr nachts zu Leiterwagen, fünfstündiger Aufstieg, infolge Verirrens pfadlos steiles dreistündiges Abwärtsgehen, im ganzen zwölf Stunden Marsch, die letzten bis auf die Haut von Regen und Sturm durchnäßt, unbeabsichtiges Nachtlager in einem Bauernwirtshaus. Nach all diesem hat Strauß gar nicht das Bewußtsein, eine Strapaze durchgemacht zu haben, sondern findet die Partie „bis zum höchsten Grad interessant und

originell; am nächsten Tag habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalerei und Schmarrn (nach Wagner). — Neulich war ich in der Götterdämmerung." — Jenem Kapital von Gesundheit verdankte er später, in den bewegtesten Zeiten seiner Dirigentenreisen, die Fähigkeit, ohne wahrnehmbaren Nachteil nach hingebungsvoll geleiteten Aufführungen mit dem Nachtzug zu einer ausgedehnten Probe zu fahren und dann abends wieder voll seinen Mann zu stellen.

Die Kgl. Musikschule seiner Vaterstadt oder irgendeine andere hat Strauß nicht besucht. Vom 11. bis zum 16. Lebensjahre studierte er bei Hofkapellmeister Fr. W. Meyer Musiktheorie: Harmonielehre, Kontrapunkt, vom einfachen und doppelten bis zum vierdoppelten, Kanon, Fuge, Formenlehre und die Anfänge der Instrumentation. Richters Lehrgang wurde von Meyer zugrunde gelegt, das Buch aber wenig benutzt. Im Sommer 1879, nach 5 Jahren, war der Unterricht bei der vierstimmigen Fuge, der intensivsten und höchsten Betätigung des melodischen Denkens, angelangt. Der ausgezeichnete, nach damals noch recht verbreiteter Münchener Art überbescheidene Opern- und Konzertdirigent, selbst gediegener Kontrapunktiker, wußte seine Verehrung für Wagner und Liszt und die Wärme für den Fortschritt überhaupt mit dem feinen Sinn für strenge technische Schulung im alten Sinn zu vereinigen. Er erfreute sich später, 1887, noch an dem ersten eigentlichen Straußischen Werk, der Italienischen Fantasie. Daß Meyer nicht, wie heute üblich, Beispiele aus der Praxis der Klassiker für seine Unterweisung heranzog, beweist durch den Erfolg, wie ausgezeichnet sie in ihrem rein systematischen Rahmen gewesen sein muß.

Schon von 1870 ab setzt eine rege Kompositionstätigkeit ein; der Knabe malte früher Noten nach, als Buchstaben; es entstanden Lieder, Klavierstücke, Sonaten, auch Ouvertüren für Orchester. Ein näheres Eingehen auf all diese, meist ungedruckten, Jugendwerke wurde in das am Schluß beigegebene Verzeichnis verwiesen, da hier weniger ein fließendes Weiterlesen, als genaues Vergleichen der einzelnen Motive an-

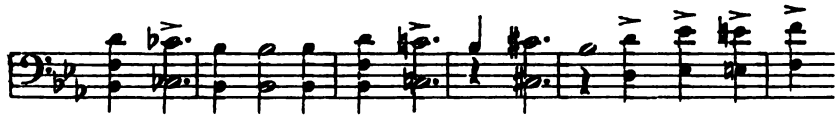
gebracht ist, und nicht jeder, den Strauß' bekannt und berühmt gewordene Werke interessieren, sich auch einläßlich mit dem Werden und Wachsen seines Talents befassen dürfte. In diesen Jugendwerken zeigt sich, in Analogie mit Haeckels „Biogenetischem Grundgesetz", wie das Individuum Entwicklungsphasen der Gattung ungefähr wiederholt. Als Knabe skandiert Strauß im Lied, unbekümmert um die durch den Sinn bedingte Silbenquantität, meist im Metrum fort, wie es eine Zeitlang der deutsche Komponist, darunter mancher hochgeehrte, bis an sein Lebensende tat. Und auch für ihn ist anfangs die Musik teilweise wirklich nur, was sie für die ganzen Klassikerepigonen war, etwa, nach der Fassung des Ästhetikers Carrière, dessen Kolleg Strauß später in München hörte, bloß „tönend bewegte Form". Diese ganze Gruppe von Werken hat also weniger Bedeutung an sich selbst, obwohl einzelnes, wie die gänzlich unbekannt gebliebenen D-dur-Variationen für Klavier, in hohem Maße fesselt, — sondern als Einführung in das Werden der Straußischen Art, als weiterer Beleg für die naturgemäße und konsequente Entwicklung, die, vom Haydn-Mozart-Stil ausgehend und ihn wunderbar früh beherrschend, bei bis heute anhaltender Steigerung der inneren Kraft, notwendig über die Grenzen ihrer Zeit hinausführen mußte. Wer dieser Entwicklung von Anbeginn nachgeht, wird sich leicht erklären, warum er zunächst Schwierigkeiten darin findet, Strauß in seiner jeweils letzten Phase zu folgen. Man bemerkt, wie bald sich dann in dem Klavierfigurenwerk und besonders in den Strettas äußerlich das Beispiel Mendelssohns geltend macht, zuweilen auch dessen schlichte Herzlichkeit der Melodik. Der Einfluß des häufigen Schubertspiels, der in den gedruckten Werken bis zum Rosenkavalier latent blieb, tritt in den Jugendarbeiten zuweilen frappant und liebenswürdig hervor. Bemerkenswert ist in ihnen gleich vom siebenten Jahr an die richtige Orthographie, Artikulation mit Bogen und Stakkato, die überraschend bewußten weiten Metronomisierungsgrenzen, ♩=40 bis 𝅗𝅥=152, die meist wirkungssicheren dynamischen Zeichen; dabei vergewissert

Schrift und Tinte, daß nichts von allem erst später dazu gesetzt ist. Schon hier zeigt sich Bestimmtheit des Wollens; eine Unsicherheit der Intention oder Ausführung ist kaum zu finden; Mangel an Fluß, Nichtweiterkönnen, stückweises Aneinanderkleben erscheint, wie bei der Fünften Sonatine, sehr selten. Interessant ist zu sehn, wie sehr sich Strauß in diesen ungedruckten Werken den gegebenen Mitteln anzupassen wußte, ganz im Gegensatz zum späteren, selbständigen Schaffen. Die Kammermusikstücke sind meist für das häusliche Musizieren der Familie Pschorr, seine jungen Vettern, geschrieben, weshalb nur der für Strauß selbst bestimmte Klavierpart vor größeren Schwierigkeiten nicht zurückschreckt, die Orchestersachen für die Liebhabervereinigung „Wilde Gungl". Weniger Anpassung zeigt sich in der Singstimme der zahlreichen ungedruckten Lieder, die denn auch minder günstige Bedingungen vorfanden. Während Strauß als Knabe seine Klavierparts brillant selbst ausführte und jedes Kammermusikstück von Spielern seiner eigenen wie der älteren Generation sofort eifrigst ergriffen wurde, bekam er seine Gesänge in der Regel selten zu hören. Die meisten waren nicht für den Tonumfang einer bestimmten Person gesetzt, und dem schönen Mezzosopran seiner Tante Johanna Pschorr, der nicht weniger als 25 davon gewidmet sind, lagen sie gewöhnlich zu hoch. Auch waren sie nach damaligen Münchener Begriffen meist sehr schwer und wenig dankbar. Selbst Victoria Blank, die Altistin des Hoftheaters, sang die ihr gewidmeten, in Opus 15 später gedruckten, nicht öffentlich.

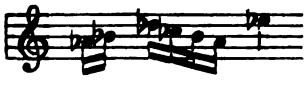
Strauß selbst stand später der Ersprießlichkeit, dem eigenen Schaffensdrang so früh und so nachhaltig stattgegeben zu haben, einigermaßen skeptisch gegenüber. Von Interesse ist hier ein vom Februar 1910 datierter Brief — im Besitz des Herrn Dr. med. Bienstock zu Mülhausen in Elsaß — dem er rät, seinen komponierfreudigen Sohn erst das Gymnasium absolvieren zu lassen, da jenes Lebensalter noch nicht zum selbständigen Schaffen geeignet sei, für die rein technischen Studien aber die freie Zeit auf dem Gymnasium ausreiche. Strauß bedauert,

selbst soviel in jener Zeit kompositorisch gearbeitet zu haben. Man sieht auch hier wieder, daß er dem hohen Maß von heute noch erquickendem Temperament und von Formfreudigkeit in seinen Jugendarbeiten später kein unbefangener Beurteiler war. „Ich habe dabei viel unmittelbare Frische und auch Kraft eingebüßt." Er selbst habe sich auf dem Gymnasium gleichfalls „gründlich gelangweilt, aber doch bis zum Ende ausgehalten, und ich glaube, es hat mir nichts geschadet". Lieber Horaz und Homer und besonders Mathematik, rät er, als in so jungen Jahren zuviel Musik.

Gedruckt wurde von der erwähnten Gruppe jugendlicher Vorarbeiten später auf Veranlassung seines Onkels Kommerzienrat Georg Pschorr ein Festmarsch für Orchester in Es als Opus 1. Schon dieser, geschrieben 1876, zeigt sich als ein Stück von wirkungsvoller Anlage und plastischen Themen, im Stil irgendeines hochanständigen damaligen Komponisten geachteten Namens. Als charakteristisch vorausweisend auf spätere „horizontal zu hörende" Stellen mag der Baß von Takt 10 bis 15 der Einleitung gelten:

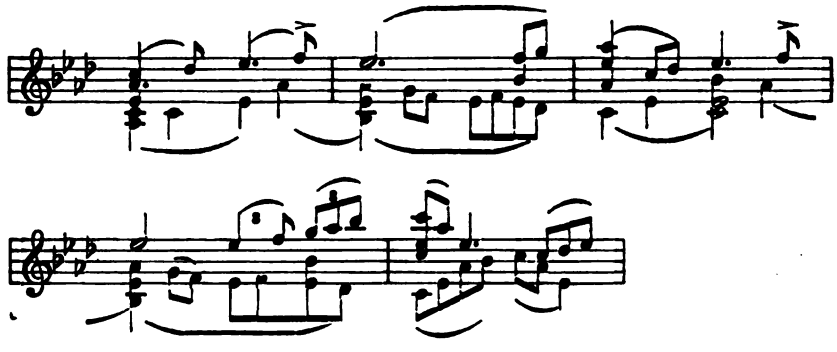


wobei die Noten ces, c, cis, d usw. alle zum B-Akkord erklingen und natürlich nur als aufsteigende chromatische Skala, nicht als Akkordtöne verständlich sind. Diese im zwölften Lebensjahr geschriebene Arbeit zeigt, wie es Strauß bestimmt ist, im Orchester zuerst sich selbst zu finden. Schon hier ist er freier als in der Kammermusik. Der Marsch verwendet in guter Steigerung ein Motiv aus dem Finale der Siebenten Beethovens:



Das Trio, herkömmlich in der Quarte, As, bringt zur Oboen-

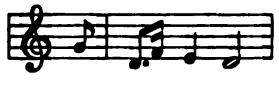
melodie einen hübschen Kontrapunkt im Cello, von der Art, die Kretschmer, Sinding und viele andere gerne anwenden:



Strauß' Mutter nahm eines Tages für seine Schulbücher, in Ermangelung der üblichen blauen Umschlagbogen, von dem im Haus reichlich vorhandenen Notenpapier. Vergnügt kam er an diesem Tag aus der Klasse, dank dem guten Einfall habe er eine langweilige Mathematikstunde fleißig durchkomponiert. Dieses Einbandverfahren wiederholte er dann mehrfach. Auf dem Gymnasium kam der Knabe bei seiner allgemeinen Veranlagung gut durch, obgleich er sich nicht allzuviel um die Lehrgegenstände kümmerte. Besonders ließ er auch fernerhin die Mathematik auf sich beruhn, in der man bis zu schwierigen Aufgaben der Algebra und sphärischen Trigonometrie vorging. Sein Vetter H. verwahrt heute noch ein Mathematikheft von ihm, in dem auf eine gewiß nützliche algebraische Gleichung seitenlange Partiturskizzen zum Violinkonzert Werk 8 folgen. In den Schulstunden komponierte er viel, trotz alldem war ihm bei dem späteren Studium der Werke von Mommsen, Ranke, Burckhardt und auf seinen Reisen in Italien und Griechenland die einst erworbene sprachliche Grundlage erwünscht und nützlich. Schon vom achten Lebensjahr an besuchte er die zahlreichen Orchester- und Kammermusikkonzerte, bei denen sein Vater zum Teil hervorragend beteiligt war. Die stark vertretenen Werke der Klassiker von Haydn ab machten ihm tiefen Eindruck, ebenso

Bach, den man in München nur wenig hörte, während die jahrgangweise häufigen, durch die Spezialkunst von Henschel-London und Vogl-München gehobenen Händelaufführungen ihm nur in der allerersten Zeit von Interesse waren. Den Messias z. B. hat er nie gehört. Dieser Umstand ist insofern zu bedauern, als gerade Händels glänzende Keckheit, der unerhörte Schwung in der Konzeption der oft in den Noten der einfachen Tonleiter, nur etwa mit erhöhter Quarte, aufgebauten Melodie, ebenso die Momente plötzlich stillstehenden tiefen Ernstes mitten im lebhaften Vorwärtsgehn, bei Strauß verwandte Saiten berührt hätten. Aber freilich konnte man damals den wahren Händel, wie auch heute zumeist, nur aus der Partitur kennen lernen. Strauß folgte in seinem Verhältnis zu den Altklassikern einem in seiner Vaterstadt stark verbreiteten Zug. Noch als Vierundzwanzigjährigen fesselte ihn, wie er an Bülow schreibt, in der h-moll-Messe nur die wundervolle Kontrapunktik, im übrigen findet er sie langweilig und dem Geist des Passionsdramas fremd. Händel wurde in den weiblichen Partien gewöhnlich einschläfernd undramatisch von Theaterkräften gesungen; das Interesse für ihn und Bach, bei der Münchener musikalischen Jugend teils durch das für Beethoven, teils durch das für Wagner verdrängt, galt mehr als ein älteren oder altmodischen Leuten gerne überlassenes Vorrecht.

Die Entwicklung von Strauß' Auffassungsgabe verlief mit seltener innerer Logik. Neben der Anlage, sich einem Eindruck intensiv und ungeteilt, mit scharf abgrenzendem Erfassen seiner Charakteristik hinzugeben, tritt auch dies schon in seinen Briefen an den um drei Jahre älteren Jugendfreund Ludwig Thuille hervor, dessen Pflegemutter, Frau Nagiller in Innsbruck, eine Freundin von Frau Strauß war. Die Briefe sind nach Innsbruck geschrieben, als Thuille dort 1877—79 bei Joseph Pembaur Musik studierte, und handeln großenteils von den Münchener musikalischen Eindrücken des 13.—15. Lebensjahres, denen sich Strauß mit der ganzen ersten Empfänglichkeit hingab. Anfangs ist ihm das Musikhören überwiegend lebhafte

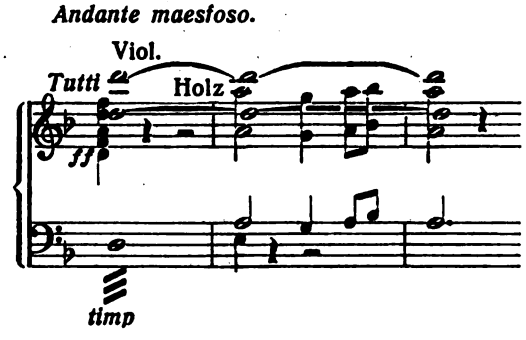
klangliche Ornamentenfreudigkeit. Da ist zuerst das Milieu Haydn-Mozart-Beethoven, in dem er, alles rein formal erfassend, aufgeht, mit Mozart als dem in glühenden Ausdrücken verehrten Mittelpunkt; jede früher oder später entstandene Musik wird nach ihrem Gehalt an Formen dieses Milieus oder doch ihrer Verwandtschaft mit ihm beurteilt. Mozart und Beethoven nennt er, in kühner Steigerung selbst des Zahlworts, einmal hi duissimi heroes, die Jupitersymphonie „das großartigste Werk, das ich noch hörte. In der Schlußfuge glaubte ich im Himmel zu sein. — Die beiden stehn in ihrer Art auf ganz gleicher Stufe. Mozart ist sogar noch vielseitiger." Von Haydns Schöpfung heißt es im Herbst 1877: „Alles dies ist zum Entzücken und mir hüpfte sozusagen das Herz im Leibe." Anschaulich schreibt er über Bachs D-dur-Suite: „Wie schön und hell klingen die drei Trompeten in der hohen Lage; das Adagio ist ein wunderbares Air für eine Solovioline." Von Mendelssohns Schottischer rühmt er das „außerordentlich originelle Scherzo und sehr feurige großartige Finale". Chopins Konzert findet er „herrlich", Grauns Tod Jesu zu seiner eigenen Überraschung „sehr schön". In Boieldieus Weißer Dame wirkt das zweite Finale, die Schloßversteigerung, auf ihn „großartig und dramatisch bis zum höchsten Grad". Selbst eine Arie aus „Samson und Delila" von Saint-Saëns nennt er herrlich und nimmt an, der Meister habe andere, weniger schöne Sachen, wie le rouet d'Omphale, eben „für seine Pariser" geschrieben. Innerhalb der klassischen Art von melodischer Linie aber ist Strauß mit 14 Jahren noch so exklusiv, daß er Thuilles Vergleich eines Adagio von Schumann mit einem Beethovenschen durch zwei Reihen je sechsmaliger Ha! beantwortet und das für Thuille „grotesk" klingende Motiv  nur „höchst gemein" finden kann. Charakteristischerweise dehnt Strauß seine formale Auffassung auch auf reine Ausdrucksstellen aus. Zum Beispiel findet er es in der Coriolan-Ouvertüre „eigentüm-

lich, daß sie im pp schließt; es geht so allmählich aus, indem er die Figur [die Achtel der Streicher] immer langsamer bringt und zuletzt nur mehr Stücke aus der Figur, bis es allmählich ganz verschwindet." Oder: „was überhaupt mir an Berlioz gefällt, es sind alle seine Sachen so hübsch instrumentiert."

Neben solcher Fernwirkung durch den Verkehr mit dem hervorragend begabten Jugendfreund ging die vielfach anregende Musikpflege in der Münchener nächsten Umgebung des Knaben fort. Schon die Kinder hörten im Haus des Onkels Knözinger Quartett spielen, wobei Konzertmeister Brückner an der ersten, Heinrich Schönchen an der zweiten Violine, Vater Strauß an der Viola saß. Der Hausherr selbst war ein tüchtiger Cellist, der jahrelang unter Generalmusikdirektor Lachner die Akademiekonzerte mitspielte. Ein anderer Onkel wohnte in Mindelheim, dann als Bezirksamtmann zu Staffelstein in Franken, wo Strauß in den Ferien wochenlang verweilte; auch die später zu erwähnende Cellosonate entstand teilweise in Staffelstein. Sonst wurden die Sommerferien häufig in Sillian im Pustertal verbracht, wo der Knabe gelegentlich in der Dorfkirche Mendelssohns Orgelsonaten spielte, später in Murnau, mit Gelegenheit zum Hechtstreifen und Krebsen auf dem Staffelsee, zuletzt in Marquartstein. Den Landaufenthalt liebte Strauß nicht unbedingt, weil er ihn seines geliebten Studierzimmers mit den ungestörten Lese- und Arbeitsstunden auf dem Sofa und am Schreibtisch beraubte. Doch wurde körperliche Tätigkeit nicht verabsäumt. Im Schuljahr erschien Strauß vom zwölften Jahr ab Mittwochs und Samstags häufig in der Weberschen Turnschule an der Theatinerstraße, später auf dem Turnplatz in Oberwiesenfeld bei München zu Übungen und Spielen, wobei manche viel Ältere ihn wegen seiner frischen Lebhaftigkeit liebgewannen, und etwa von Neujahr 1878 an war der bildhübsche, mit einer Überfülle natürlicher Locken gezierte Knabe eine vielen bekannte Erscheinung auf dem Kleinhesseloher See beim Schlittschuhlauf. Die vier Gymnasialjahre hindurch, mit Einschluß der folgenden zwei Universitätssemester, spielte er mit

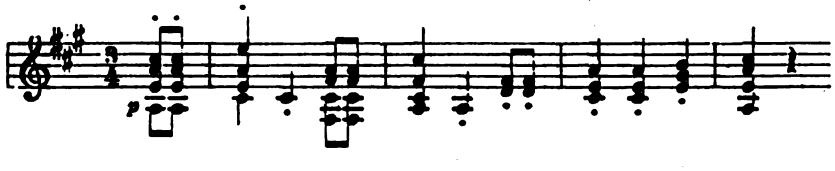
zwei Schulfreunden, die als hohe Beamte noch in München leben, und dem Vater des ersteren, in den Wintermonaten regelmäßig Sonntag nachmittags, häufig auch in der Woche, Quartett, abwechselnd erste und zweite Violine. Besonderes Feuer kam in die Sache beim Klavierquartet, wenn Strauß am Flügel saß. Seine Jugendarbeiten, wie die beiden ungedruckten Klaviertrios und das Streichquartett, wurden dort gespielt, ebenso etwa zwei Jahre später die erste Version der Cellosonate. Mit den erwähnten Kameraden musizierte er auch zum erstenmal öffentlich: sie spielten zum Maifest 1879 am Ludwigsgymnasium Beethovens dreisätziges Trio Opus 11. Zu Ende der siebziger Jahre spielte er außerdem Trio beim Appellationsgerichtsrat Streicher, dessen Tochter kleine Lieder von ihm sang, unter anderen das übermütige „Und niemand hat's gesehn", das er später kassierte. Auch seine zahlreichen anderen Lieder wurden im engern und weitern Familienkreis liebevoll entgegengenommen und sorgfältig aufgehoben, ohne daß man den schwierigeren davon eigentlich nähertrat. Strauß konnte sich, wenn er wollte, beim Arbeiten schon frühzeitig vom Klavier frei machen; das erste ungedruckte Trio in A ist zum Teil während eines leichten Unwohlseins im Bett skizziert. Er widmete es seinem Onkel K., der es mit Konzertmeister Brückner und mit dem Autor am Klavier dem alten Generaldirektor Lachner vorführte, welcher sehr zufrieden damit war, aber Fortsetzung des Kontrapunktstudiums empfahl; denn im ersten Satz findet sich zwischen den Streichinstrumenten eine unbeabsichtigte Oktavenfortschreitung. Außer mit Lachner war Vater Strauß auch mit der zweiten dortigen Kapazität im Kompositionsfach, Joseph Rheinberger, befreundet, dem er gleichfalls Arbeiten seines Sohnes zeigte. Dieser besuchte Rheinberger auch allein, bis zu dem Tag, an dem er äußerte: „Schade, daß Sie in das moderne Fahrwasser kommen, Sie haben so viel Talent!"

Das erste der wenig später öffentlich gespielten Werke war des Sechzehnjährigen im Mai 1880 vollendete viersätzige S y m p h o n i e in d-moll.

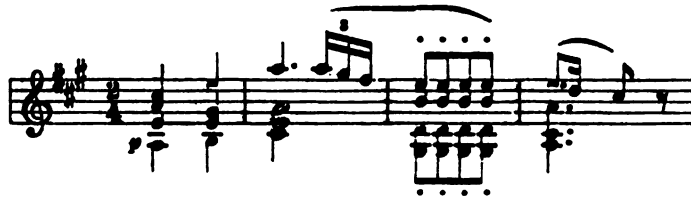


Unter vielem einzelnen imponiert der Anfang des Finale, auf der Quinte A im Pianissimo einsetzend, der ausgezeichnet das schneidige Allegro mit seinem hübschen Gesangsthema in A vorbereitet. Ein hohes Maß von Reife, Formgewandtheit und Sinn für Wohlklang spricht sich in dem Ganzen aus, zugleich ein intensiver, allem Trivialen abgewandter Ernst, am nächsten der Art Schumanns verwandt.

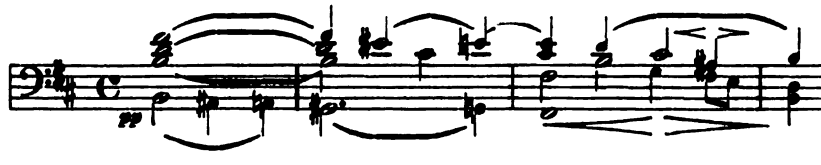
Entschieden konservativer und unpersönlicher ist das etwa der gleichen Zeit entstammende, später als Opus 2 gedruckte Streichquartett in A, das Strauß dem unter Führung seines Lehrers Benno Walter stehenden Münchener Quartett widmete; es gibt sich bereits als technisch einwandfreie, elegante und feine Arbeit im reinsten frühklassischen Quartettstil, vielfach ganz im Geiste Haydns. Der erste Satz, Allegro, ist augenscheinlich inspiriert und weitaus am geistreichsten, die anderen zum Teil wohl mehr der Form wegen geschaffen; der zweite, ein Scherzo, Allegro molto:



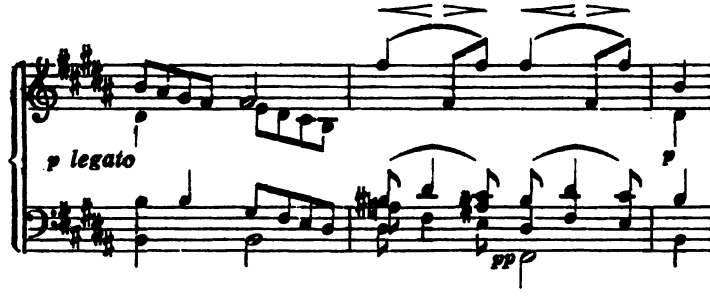
und das Finale: Allegro vivace. ♩ = 132.



atmen Haydns Grazie und Feinheit. Sehr schön klingen die Einleitungstakte zum dritten Satz, Andante cantabile, molto espressivo:

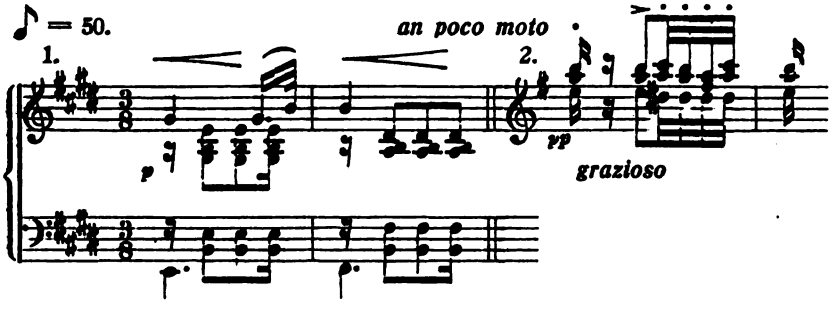


Von der Feinheit der Ausführung spreche eine Stelle gegen Schluß des Satzes:

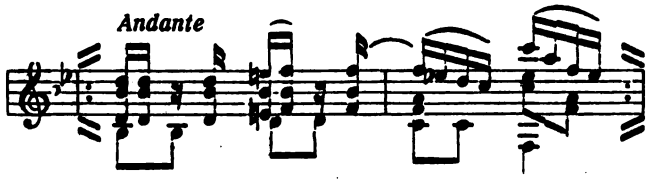


Im Winter 1880/81 entstanden die Fünf Klavierstücke Opus 3, von denen das reizende Elfenstückchen, Nummer 4, sich heute noch gut im Konzert spielen ließe. In dem gleichen, ungemein fruchtbaren Arbeitsjahr wurde die Klaviersonate in h-moll vollendet, Joseph Giehrl, dem frühverstorbenen, unvergeßlich liebenswürdigen Pianisten und Menschen, gewidmet, der sie an einem seiner Klavierabende im Museum spielte. Sie gibt sich unvergleichlich epigonenhafter

als die Symphonie, wie ja Strauß von vornherein im Orchester zuerst die Spuren der späteren Eigenart zeigt. Der zweite Satz, Adagio cantabile (1.) und der dritte, das zierliche Scherzo, Presto $^{2}/_{4}$, wäre immerhin noch im Konzert spielbar; das Finale ist vollständig Mendelssohn, wie auch der Moll-Mittelsatz des Adagio (2.):



Endlich entstammt der Wende vom 16. zum 17. Lebensjahr jene Serenade für Blasinstrumente, später als Opus 7 gedruckt, die noch eine Rolle in seinem Leben spielen sollte. Das einsätzige, seinem Lehrer, Hofkapellmeister Meyer, gewidmete Werk erfordert 13 Spieler: je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner und Kontrafagott. In den ruhig gehaltenen Teilen ist manches unverkennbar mozartisch, während sich in den bewegteren neben Schuberts Weise die von Schumanns ruhigsten Stunden geltend macht. Das Ganze ist von großem und feinem Reiz. Jedem bleibt das anmutige Dominantthema im Gedächtnis:



In jene Zeit fällt die erste innerliche Berührung mit dem Genius Richard Wagners, in dessen heilsamer Scheu der

Knabe auferzogen war. Sie hat auch bei ihm ihre kleine Vorgeschichte. Man kann im äußeren Leben von Richard Strauß ein Omen darin sehen, daß schon seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit im Zeichen Wagners standen. Bei den bekannten, vom „alten Schönchen" veranstalteten Kinderfesten im Odeonssaal die einen wesentlichen Bestandteil des Altmünchener Faschings bildeten, trat der Knabe schon 1870, noch nicht sechsjährig, in der Gruppe der Friedensboten aus Rienzi auf, die ihre Melodie mit geändertem Text sehr hübsch vorgetragen haben sollen. Und im folgenden Jahr war er ebendort in einer ähnlichen Kindergruppe als Minnesänger aus Tannhäuser tätig. Da er einzig innerhalb des oben bezeichneten musikalischen Milieus apperzipierte, kommt Wagner, der nur nach diesem Maßstab beurteilt wird, sehr schlecht bei ihm weg. So schreibt er 1879 an Thuille über Lohengrin: „Die Einleitung besteht aus einem A-dur-Gesäusel der Geigen in der höchsten Lage, was zwar klingt, aber furchtbar süß und krankhaft, wie die ganze Oper — nur die Handlung ist schön." Als am 9. November 1880 Wagner als Zuschauer seines Tristan im Hoftheater bejubelt wurde, kümmerte sich Strauß nicht um die Anwesenheit dieses seines Schwarzen Manns. Er wiederholte öfter gegen Thuille eine damals gern gehörte Prophezeiung: „Du kannst sicher sein, in zehn Jahren weiß kein Mensch mehr, wer Richard Wagner ist." Manchmal freilich muß auch der schlechte Theaterplatz zu dem ungünstigen Eindruck mitgewirkt haben. Die Mitglieder der Hofkapelle hatten zu ihrer Verwendung Dienstplätze abwechselnd im Parkett und Stehparterre; hier in furchtbarem Gedränge fünf Stunden stehend, hörte der Knabe 1878 oder 1879 unvorbereitet den Siegfried und gab seinen Eindruck an Thuille u. a. folgendermaßen wieder, im selben Brief, in dem er an der Stummen „herrliche, wahrhaft noble schöne Melodien, strenge Form, schöne Instrumentation, herrliche Harmonisierung" lobt, womit Thuille schon damals nicht übereinstimmte:

„Gelangweilt habe ich mich wie ein Mops, ganz grauenhaft habe ich mich gelangweilt, so fürchterlich, daß ich Dir's gar

nicht sagen kann, es war scheußlich. Die Einleitung ist ein langer Paukenwirbel mit Bombardon und Fagotten, die in den tiefsten Tönen brüllen, was so dumm klingt, daß ich gerade hinausgelacht habe. Von zusammengehörigen Melodien keine Spur. — Ich sage Dir, eine Unordnung ist da drin, Du machst Dir nicht den leisesten Begriff. — Bei dieser Stelle (Mimes „War's dir noch nie?") wär eine Katz krepiert und sogar Felsen wären vor Angst vor diesen scheußlichen Mißtönen zu Eierspeisen geworden. Die Geigen erschöpfen sich in ewigen Tremolos und das Blech in Geigenpassagen, und sogar das Trompetensordino hat Wagner angewandt, um alles nur recht scheußlich und infam zu machen. Mir haben die Ohren gesummt von diesen Mißgestalten von Akkorden, wenn man sie überhaupt noch so nennen kann; und der letzte Akt ist langweilig zum Verre... Die Szene zwischen Siegfried und Brunhild immer nur Adagio; ich dachte mir, kommt denn kein Allegro; nein, dieses grauenhafte Geheul und Gewinsel von einer Septime in die None herunter, dann wieder hinauf, so — geht's immer fort. Diese letzte Szene ist... Finde keine Worte, Dir das alles Schreckliche zu schreiben; und wenn Du die ersten Szenen des 1. Aktes gehört hast, hast Du das ganze Gewäsch gehört; denn es wiederholt sich alles wieder. Das einzige, was wenigstens gestimmt hat, war der Gesang des Waldvogels. Der Anfang des 3. Aktes ist ein Lärm zum Ohrenzerreißen. Die ganze (...) kannst Du in 100 Takten ausdrücken; denn immer das gleiche, und immer gleich langweilig, immer gleich langw... Scheußlich, hundemäßig pppp." — Der erste Eindruck, den Strauß von der Größe Wagners erhielt, war rein szenisch: die Verwandlung des Venusbergs in das Wartburgtal. Tristan war ihm beim unvorbereiteten Anhören ein absolutes Chaos. Interessiert griff er im Winter 1880/81 zur Orchesterpartitur. Zwar fand er von seinem formalen Standpunkt aus noch nicht die Brücke zu ihr; denn noch drei Jahre später findet er Harmonik und Kontrapunkt darin mangelhaft. Aber trotzdem ging ihm die Erkenntnis einer von anderer Voraussetzung ausgehenden

künstlerischen Vollendung des Werkes auf. Tage und Nächte studierte er es heimlich in wachsender Ergriffenheit und erklärte es, leise aus der Partitur spielend, seinem bis dahin gleichfalls konservativen Schulkameraden Aschenbrenner. Aber trotz aller Vorsicht überraschte sie eines Tages Vater Strauß, der in einer Pause beim Üben die verpönten Klänge gehört, und nun im Schlafrock, sein Horn unter dem Arm, ins Zimmer trat. Er erzählte auf der Orchesterprobe die schlimme Mär, wie er den Sohn gefunden, besorgt hinzufügend: Gesünder wäre ihm jedenfalls, Reissigers Felsenmühle zu studieren. Richard machte sich bald auch über die Walküre her; nach der mächtigen Wirkung dieser Lektüre verlief aber das Anhören des Werkes selbst für ihn eindruckslos, besonders der mit großer Spannung erwartete erste Akt. Da merkte er denn, daß ihm die Werke selbst unendlich viel mehr sagten als ihre damalige Münchener Wiedergabe. Der künftige Regisseur, der sich später in Weimar entfaltete, begann sich kritisch in ihm zu regen. —

Schon früh trat Strauß' Talent in München an die Öffentlichkeit. In den letzten beiden Jahren seiner Gymnasialzeit, 1880/82, wurden zwei kurze Stücke von ihm, Chor aus Elektra und Festchor, bei Prüfungskonzerten des Gymnasiums aufgeführt; die Hofopernsängerin Cornelie Meysenheym sang im Museumssaal drei seiner Lieder. Auch zwei größere, viersätzige Werke des Unterprimaners fanden ihre Uraufführung: am 14. März 1881 spielte sein Lehrer Walter in seiner Quartettsoiree im Museumssaal das 1880 geschriebene Streichquartett, am 30. desselben Monats dirigierte Levi im Konzert der Musikalischen Akademie die d-moll-Sinfonie. Strauß' Mitschüler am Gymnasium wunderten sich, daß man ihm hernach in der Klasse so gar nichts Besonderes anmerkte; Strauß war eben schon damals der absolut sachliche Charakter, der er geblieben ist. Er konnte sich nach dem Erfolg so durchaus ungezwungen geben, weil es seinem Empfinden so entsprach; im Geist war er schon längst bei der folgenden Arbeit. Man denke sich den Gegensatz: gestern vor 1800 Personen herausgejubelt und von dem

dirigierenden Generalmusikdirektor selbst mit Beifallklatschen öffentlich ausgezeichnet, — und heute in der Schulbank stehend, vielleicht in dem zu Atomen vernichtenden Ton der meisten damaligen Münchener Gymnasialherrscher etwa auf die ungeheure Wichtigkeit des versus pseudoepikataprozeleusmaticus gestoßen.

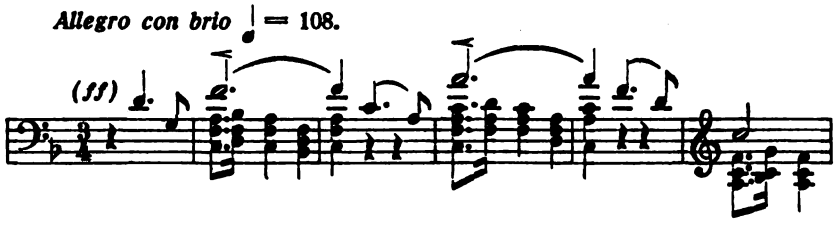
Im Juni des Jahres (1881) erschien die etwa 1876 geschriebene Partitur vom Festmarsch Opus 1, im September das Streichquartett im Verlag von Joseph Aibl in München, dessen Inhaber Eugen Spitzweg, eine mehr künstlerisch als kaufmännisch angelegte Natur, Neffe des bekannten Malers gleichen Namens, ein Duzfreund Bülows war. Er blieb auf Jahre hinaus der verdienstvolle freundliche Führer des jungen Talents in die Öffentlichkeit. Im Oktober sandte Spitzweg ein Manuskript zur Begutachtung an den damals als Intendant des Hoforchesters in Meiningen lebenden Freund, der dadurch zuerst an Richard Strauß' Dasein erinnert wurde. Der Meister konnte vom Namen als dem seines alten Gegners nicht sympathisch berührt sein; nannte er Franz Strauß doch mehrfach unter den drei bis vier Männern, die ihm eine, in München lange erwogene, Rückkehr dahin unmöglich machten. Er schrieb zurück: „Klavierstücke von R. Str. haben mir gründlichst mißfallen — unreif und altklug. Lachner ist ein Chopin an Phantasie dagegen. Vermisse alle Jugend in der Erfindung. Kein Genie nach meiner innigsten Überzeugung, sondern höchstens ein Talent, wo 60 aufs Schock gehen." Spitzweg druckte im November ohne Bülows Inanspruchnahme die Bläserserenade, die Strauß dann die Gunst des Meisters dauernd gewinnen sollte.

Anfangs August 1882 erledigte er am Ludwigsgymnasium sein Absolutorium, besuchte dann zum erstenmal Bayreuth und hörte vom Herbst ab Vorlesungen an der Universität, Philosophie bei v. Prantl, Ästhetik bei Carrière, Kulturgeschichte bei Riehl, Shakespeare bei Muncker, ohne tieferen Eindruck. Mehr Anregung gab Jodls Schopenhauervorlesung, und noch weit einflußreicher auf sein Denken wurde später die private Lektüre

von Schopenhauer, Nietzsche, Stirner. Gleichzeitig betätigte sich der junge Studiosus in dem von seinem Vater geleiteten Orchesterverein „Wilde Gungl" an der ersten Violine, bis Oktober 1883, dann wieder nach seiner Rückkehr von Berlin April 1884 bis September 1885, wo er nach Meiningen ging. Die älteren Herren gewannen den bescheidenen Kameraden lieb und hatten auch ihre Freude, wenn er beim ersten Spielen einer schwierigen Passage einmal „mit Kopfsprung ankam", oder sein Vater ihm vom Dirigentenpult aus ein zorniges „Ruhig!" herabzischte, wenn er mit leisem Pizzikato immer wieder die Stimmung seiner Geige prüfte und den alten Herrn dabei im Auge behielt, ob er es wohl hörte.

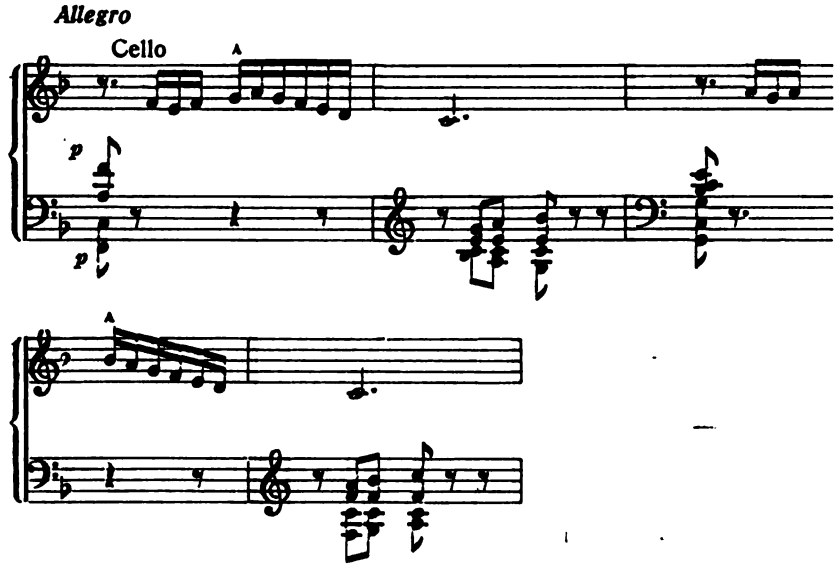
Vom ersten Herbst seines Universitätsstudiums ab war es auch, daß man begann, von dem liebenswürdigen Talent auswärts Notiz zu nehmen. Ende November leitete Franz Wüllner, der seit 1877 das Münchener Hofkapellmeisteramt mit dem Dresdener vertauscht hatte, an einem Übungsabend des dortigen Tonkünstlervereins die Bläserserenade, wodurch Bülow auf sie aufmerksam wurde. Im gleichen Herbst und Winter, 1882/83, schrieb Strauß die Violoncellsonate, vollendete das Konzert für Violine und das für Waldhorn, das sein Vater zu Hause öfter blies, und das dessen einstiger Schüler Bruno Hoyer im Münchener Tonkünstlerverein mit Klavierbegleitung aus der Taufe hob; Franz Strauß selbst fand das täglich als Übung von ihm geblasene, öfter darin vorkommende es² für den Konzertsaal zu gewagt. Ferner begann er seine zweite Sinfonie in f-moll, die nachmals große Verbreitung erlangte, und veröffentlichte zum erstenmal Lieder: Acht Gedichte aus Hermann Gilms „Letzte Blätter".

Die gesamte Violoncellsonate, Werk 6, Hans Wihan, dem späteren Begründer des Böhmischen Streichquartetts zugeeignet, ein auch heute noch wirkungsvolles und oft gespieltes Stück, ist stilistisch etwas bunt. In dem oft glänzend gesteigerten Allegro folgt nach einem schon ziemlich an echten Strauß gemahnenden Höhenschwung des Violoncells:

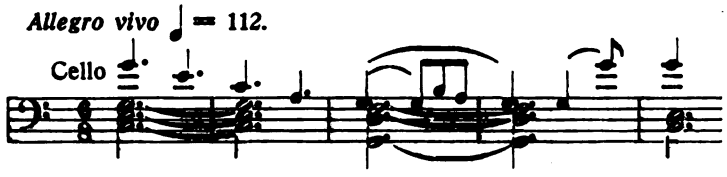


ein Dominantthema des Klaviers, wie es so ziemlich wohl bei jedem Romantiker, vom jungen Weber bis Rheinberger, vorkommen könnte. Zwischen den lebensprühend frischen, rhythmisch sehr bewegten beiden Allegri steht ein nachdenklicher Mittelsatz, der sich in einzelnen Taktgruppen zu ernster Schönheit, etwa eines Cherubini, erhebt. Darin einige mit Schumannscher Logik herbeigeführte Härten.

Das Finale, in der ersten Version:

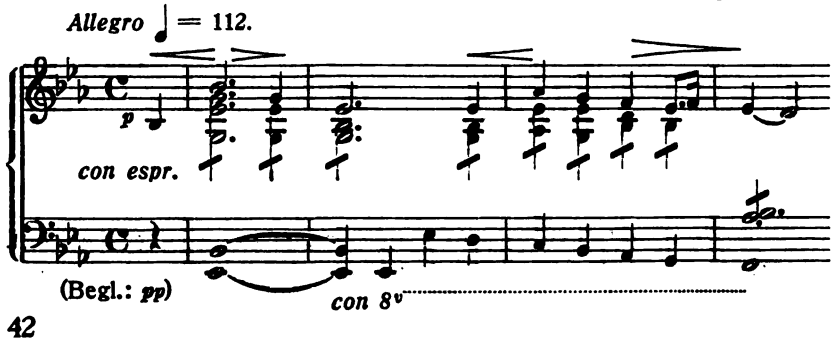


nurmehr im Besitz des Autors, bringt in der zweiten, gedruckten, ein Mittelthema, das ganz an die frühere Opernromantik anklingt



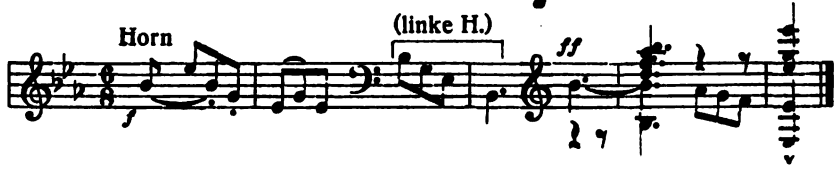
In dem jetzt wieder häufiger gehörten Violinkonzert in d-moll, Werk 8, macht sich der Zwang der großen Sonatenform geltend. Das breit angelegte Allegro ist voll Charakter, Inspiration, vornehmer Persönlichkeit im Rahmen des so oft mit dem Wort Eklektizismus vermeintlich abgetanen Edelgeschmacks einer Kompositionstechnik, die von romanischen und deutschen Größen viel gelernt hat, wogegen das Lento ma non troppo, der zweite Satz, sich der durch feine Abtönung stimmungsvollen Schablone nähert; man könnte auf mindestens 15 gute Komponisten, auch französische, bei seinem ungenannten Anhören raten. Das Schlußrondo, Presto, zuletzt Prestissimo, geht von der Violintechnik als solcher aus, und ist mit seinen brillanten Stakkati ein Typus des aus der Gigue in der alten Suite hervorgegangenen, elegant legèren Finale im Virtuosenstil.

Dem Charakter des Instruments gemäß weit konziser gestaltet ist das formschöne, brillante Waldhornkonzert. Seine solistische Mundgerechtheit verdankt Strauß wohl dem häufigen Musizieren seines Vaters im Haus, der das Werk, wie alles, auf hoch B-Horn blies. Der erste Satz ist im Ton breit angelegt, trotz schnellen Tempos und knappster Form. Gleich das erste längere Solo bringt ein edel geartetes Gesangsthema:



Das Thema des romanzenartigen zweiten könnte recht gut einer französischen ernsten Opernnummer entnommen sein. Das feurige letzte Allegro schließt sich dicht an das Andante an; das fröhliche Ende seines Schlußpresto bezeichnet am besten den Charakter des ganzen Satzes.

più mosso (Anfangstempo des Satzes 132 ♩).

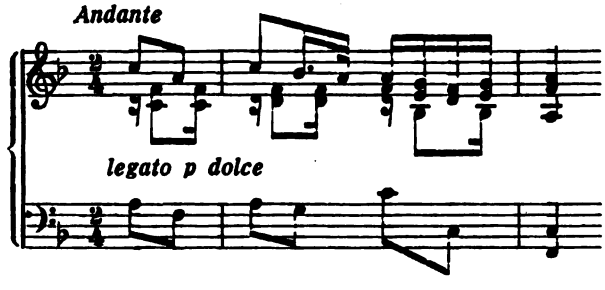


Poetisch in Idee und Ausführung wirkt gegen den Schluß hin, wie in einigen Takten erst das Thema des ersten Satzes, dann ebenso kurz, wie ein ernster Traum, das des zweiten wiederkehrt, das sofort von den lustigen Geistern des Presto $^6/_8$, des im Tempo gesteigerten alten Giguenrhythmus wieder vertrieben wird.

Das erste gedruckte Liederheft, Opus 10, die acht Gedichte aus dem Zyklus „Letzte Blätter" von Hermann v. Gilm, wirkt kompositorisch entschieden bedeutend, wenn auch zuweilen die erst werdende Vertrautheit mit dem spezifischen Wesen des Kunstlieds, neben der freien Betätigung des Talents überhaupt, darin zutage tritt. Diesen Mangel zeigt z. B. die Wahl eines Textes wie der von „Geduld", der das alle Übersichtlichkeit der Form ausschließende Detail einer psychologischen, förmlich spezifizierten Schlußnote bietet, oder eines so nachdenklichen Sinngedichts wie „Georgine". „Die Nacht" beweist, welch schönes und echtes Lied Strauß schon damals schreiben konnte, sobald der Dichter ihm mit wertvoller Rhythmik entgegenkam. Den vorwiegenden Instrumentalkomponisten erkennt man unter anderem daran, daß zuweilen bei einem, dem Wesen des Liedes nach, in der Singstimme selber auf Steigerung hindrängenden Text, diese nur in der Harmonik eintritt. Großen Sinn für das Gesangvortragsmäßige beweist „Nennen

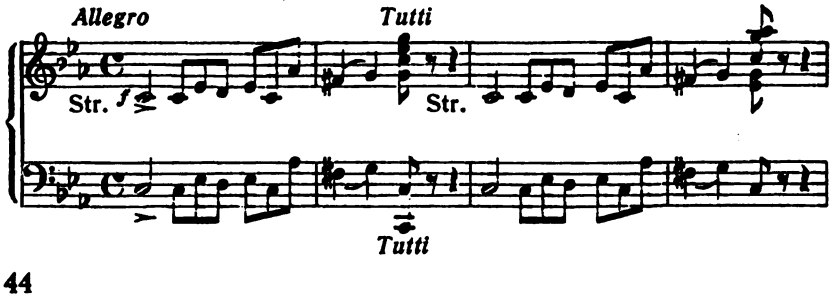
soll ich, sagt ihr, meine Königin?" und meisterhaft trifft „Die Zeitlose" die äußere und innere Herbststimmung in der Begleitung.

Endlich gehört derselben Zeit noch ein anspruchsloses, aber ungemein reizvolles Opus an, die Stimmungsbilder für Klavier, Werk 9. Das erste, „Auf stillem Waldespfad", bei feinem Vortrag gewiß noch heute im Konzertsaal wirksam, führt sehr geschickt zwei Themen durch, die zuletzt gleichzeitig auftreten.



Auch „An einsamer Quelle" ist klangschön und phantasievoll; die folgenden: „Intermezzo", „Träumerei", „Haidebild", zeigen gleichfalls den feinen Klavierpoeten und ausgezeichneten Techniker.

Für Strauß' Eigenart bezeichnender ist wieder die etwas später entstandene, ungedruckte Konzertouvertüre, c-moll, ein interessantes Werk von großem Schwung, später mit Unrecht vernachlässigt. In dem Anfang,



mit der scharfen Dissonanz im vierten Takt, steckt schon ein gutes Stück echter Strauß.

Der Bande des Gymnasiums ledig, konnte der junge Komponist, der damals mindestens als vornehmer und formgewandter Epigone immerhin große Beachtung verdiente, äußerlich freier seine Flügel regen. Schon im ersten Winter, Anfang Dezember des Jahres 1882, begleitete er seinen Lehrer Benno Walter zu einem Konzert mit der Münchener Pianistin Eugenie Menter nach Wien, um daselbst das Violinkonzert wenigstens mit Klavier vorzuführen. Vorher stattete man in heiterster Reisestimmung dem dortigen Zerberus lebender Komponisten, Professor Hanslick, Besuch ab. Er fand in dem Werk ein „nicht gewöhnliches Talent", während sein kritischer Genosse Max Kalbeck sich ablehnend verhielt. Anfang Februar gab ein Abend Walters im Münchener Museumssaal Anlaß zur Wiederholung. Den folgenden Winter, 1883/84, verlebte Strauß in Berlin, wo er fleißig Theater und Konzert besuchte und in dem Kreise von Paul Thumann, Reinhold Begas, Anton v. Werner, Adolf v. Menzel anregenden Verkehr fand, als liebenswürdiger Mensch und glänzender Kammermusikspieler hoch geschätzt. Seine Erfolge mehrten sich. Bald nach Beginn der Münchener Konzertsaison brachte Hermann Levi die Uraufführung der ihm gewidmeten Konzertouvertüre; der damalige erste Cellist des Hoforchesters, Hans Wihan, spielte Anfang Dezember erstmalig in Nürnberg die Cellosonate, die Strauß kurz darauf als Gast des Dresdener Tonkünstlervereins dem Cellisten Boeckmann dort begleitete. Ende des Monats führte Bülow die Bläserserenade in Meiningen auf, wodurch das Werk erst in weiteren Kreisen bekannt wurde.

Durch Bülows Impresario Wolff erfuhr Strauß, daß das Werk für die Konzertreise mit der Herzoglichen Kapelle noch für mehrere andere Städte bestimmt sei. Bülow schreibt später, im Dezember 1884, an seinen Wiener Agenten Albert Gutmann: „Richard Strauß' Serenade für Bläser op. 7 (junger Münchener, klassische Schule) zeigt unsere Bläser in ihrem virtuosen

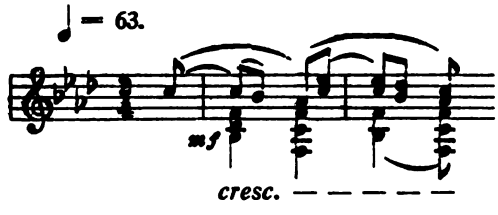
Glanz." In Berlin selbst spielte am 21. März 1884 Robert Radecke in einem Konzert des Hoforchesters die Konzertouvertüre. Inzwischen vollendete Strauß die in München begonnene f-moll-Symphonie, seine zweite, die ihn bereits als Meister der klassisch-romantischen Form zeigt, und begann sein Klavierquartett c-moll.

Bei Bülows Aufführung der Bläserserenade in Berlin mit dem Meininger Orchester lernte er den Meister persönlich kennen. Dieser forderte ihn auf, ihm für die gleiche Besetzung von 13 Bläsern eine Suite zu schreiben, deren Satzschema er ihm dann durch Spitzweg zustellen ließ. Strauß konnte es nurmehr für die letzten beiden Sätze benutzen, die es als Gavotte, Introduktion und Fuge bestimmte, so rasch hatte er die beiden ersten schon skizziert. In dieser erst 1911 gedruckten Suite, deren erste beide Sätze er Präludium und Romanze überschrieb, ist Umfang und Beweglichkeit der Blasinstrumente weit mehr ausgenutzt als in der Serenade. Nach München zurückgekehrt, vollendete er das, durch seine Kompliziertheit, äußersten Fleiß und große Gestaltungskraft erfordernde Klavierquartett und schrieb sein erstes Chorwerk, Wandrers Sturmlied, das erst drei Jahre später in Köln zur Aufführung kam.

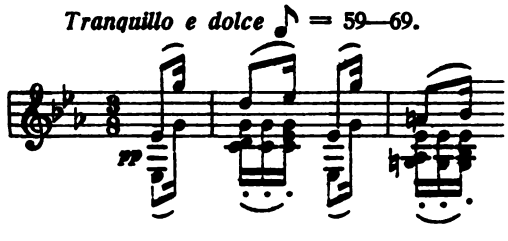
So sehen wir in den Jahren 1883/84, mit Ausnahme der als Nachzügler geltenden Violinsonate, die letzten größeren Werke entstehen, in denen Strauß noch wesentlich Epigone ist: die erste gedruckte Symphonie, Werk 12, Wandrers Sturmlied, Werk 14, und das Klavierquartett, Werk 13.

Die f-moll-Symphonie enthält zwei Elemente, die sich für den naiven Hörer zur Einheit verbinden, als Hauptbestandteil sehr viel echten Strauß in Themen, Durchführung, Instrumentation; nur tritt hier der deutliche Ausdruck von persönlichen seelischen Motiven, Einfällen, Stimmungen noch im Rahmen der strengen Form auf. Kaum zu verkennen sind oft Ernst und kräftiger Trotz im ersten Satz, übersprudelnde, der eigenen hohen Geschicklichkeit frohe Lebenslust und brillante Keckheit im zweiten und vierten, sinnige tiefe Verträumtheit im

dritten. Dazwischen erscheinen Motive im Charakter Schumanns und Mendelssohns bis nahe an das Zitat oder die Porträtstudie heran. So im ersten Satz Mendelssohn:



Im dritten Schumann mit dem holden Melos:

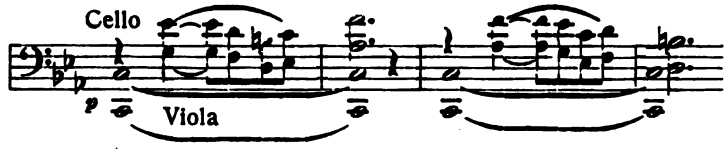


Ebenso Mendelssohn-Schumann im zweiten Thema des gedankenreichen, glänzenden Scherzo und Schumann im zweiten des Finale, das im Rhythmus dem Anfangsthema von dessen Erster Symphonie ähnelt. Durch Abänderung solcher Stellen hätte Strauß dem Originalwert der Symphonie jede Einschränkung erspart; in ihnen äußert sich die Ehrlichkeit eines Geistes, der sie naiv als spontane Huldigung an jene Großen empfand, ohne die Einbuße an eigener Geltung dabei zu bedenken.

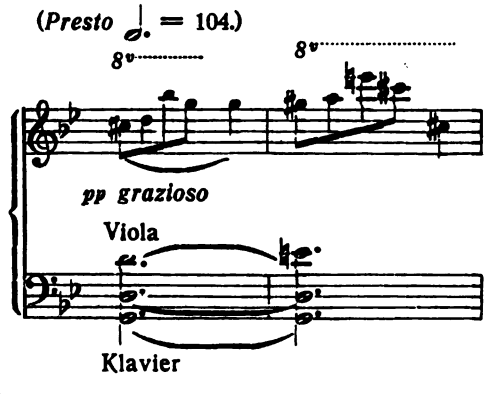
Einen dauernden Platz im Spielplan der größeren deutschen Chorvereine hat sich später Wandrers Sturmlied, nach Goethes Worten „Wen du nicht verlässest, Genius —", für sechsstimmigen Chor und Orchester erworben. Die Wahl des Chors zum Ausdruck subjektivster Jugendlyrik — es handelt sich um den Abschied von Friederike Brion, gegen dessen Schmerz der Dichter in der Natureinsamkeit Stärkung sucht, Spätherbst 1771

— erfordert solche Abstraktion und liegt daher im ganzen dem norddeutschen Naturell um so viel näher, daß Brahms' Vorbild in Nänie und Schicksalslied für die Konzeption der Motive und den Aufbau des Ganzen maßgebend erscheint. Auch wer in der fast beständigen Vielstimmigkeit von Chor und Orchester Episoden von durchsichtigerem Satz herbeisehnt, wird finden, daß das anhaltend Hochgespannte der poetisch-musikalischen Stimmung es dem Autor nicht anders eingeben konnte. Die Macht einer vollbürtigen, ausdrucksmächtigen Tondichterpersönlichkeit fesselt auch heute noch beim Anhören dieses Jugendwerks.

Das Klavierquartett in c-moll, Werk 13, zeigt vor allem bedeutende Kompositionstechnik; es lebte kaum jemand außer Strauß, der es damals hätte schreiben können. Das erste Allegro ist schon äußerlich bewegt und leidenschaftlich unruhig. Sehr bald meldet sich mit seinen Sextengängen Brahms:



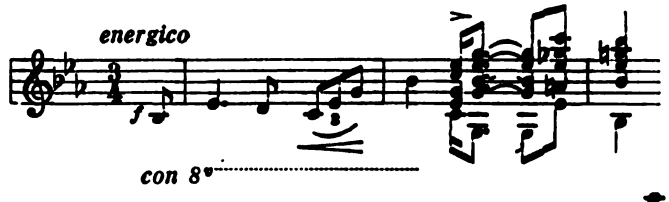
Es folgt ein virtuos gesetztes Scherzo mit einer echt straußisch spritzigen Klavierfigur:



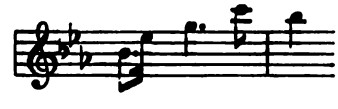
Der dritte Satz, Andante, romanzenhaft, bringt ein scherzo-

artiges zweites Thema, das den durchgehenden 4/4 Takt in 12/8 zerlegt. Vollständig schumannisch beginnt das Finale und wird es fast noch mehr im Mittelthema in As und Es, mit seinen Synkopen (Bindungen auf gute Taktteile hinüber).

An dieser Stelle sei nun gleich die dem Geist des Werkes nach hierhergehörige, wenngleich drei Jahre später, 1887/88, geschriebene Violinsonate in Es, Werk 18, angeschlossen. Strauß hat sie seinem Vetter Robert Pschorr gewidmet, wohl schon im Einfühlen an den in deutscher Romantik lebenden, früher ja durchaus gemeinsamen musikalischen Sinn des Hauses konzipiert, und sich so in die Jahre vor dem Entspringen seiner eigensten neuen Triebkräfte zurückversetzt, wenngleich mit sprühendem Temperament. Als Ganzes ist die Sonate in diesem Sinn noch heute sehr wirkungsvoll. Das Allegro ma non troppo, 4/4 Rhythmus mit Triolen gemischt, zeigt schumannsche Faktur, auch in der Harmonik, die aber frei und erweiternd behandelt ist; das Ganze gibt sich äußerlich sehr bewegt und dabei reich an innerer Wärme. Der zweite Satz „Improvisation", auch einzeln herausgegeben, ist ein zartsinniges Notturno, an Chopin erinnernd. Das letzte Allegro atmet wieder schumannsche Frische gleich im ersten Thema:



Schumann hätte den zweiten Takt so:



geschrieben. Das Mittelthema des Finale gibt sich leicht und scherzoartig, so daß auch hier die ideale Viersätzigkeit gewahrt ist.

Gerade ein durchaus konservatives Werk, die Bläserserenade Opus 7, hatte Strauß die Bekanntschaft Bülows vermittelt,

die ihn in der Folge in das Lager des Fortschritts hinüberführen und dadurch sein ganzes inneres Leben anders gestalten sollte. Strauß war 20, Bülow 54 Jahre alt, als sie sich kennen lernten, und bald die edle väterliche Neigung des vom Leben furchtbar mitgenommenen großen Menschen und Künstlers für den bescheidenen Jüngling erwachte. Es baut sich hier von selbst eine seelische Entwicklung auf, mit allmählichem Ansteigen, teilweisem Rückgang und abermaliger Steigerung, bis zum tiefergreifenden letzten Abschied. Schon im Juni 1884 schrieb Bülow an Spitzweg günstiger als bisher über Strauß aus Anlaß des Hornkonzerts. Er rät aber, ihn angesichts des mangelnden geschäftlichen Erfolgs der bisher verlegten Arbeiten zu ermahnen, sich, wenn er „als Komponist einmal populär, Verlegerumworben geworden, sagen wir so um 1889 [prophetische Worte, denn in diesem Jahr dirigierte Strauß seinen Don Juan], ein wenig zu revanchieren". Damals glaubte also Bülow im Prinzip schon an sein Durchdringen. Am 18. November des Jahres (1884) sollte Bülow mit dem Meininger Orchester im Münchener Odeon eine Matinee geben. Auf eine briefliche Bitte von Franz Strauß, die Bläsersuite seines Sohns bei dieser Gelegenheit probieren zu hören, ließ Bülow durch Spitzweg sagen, er wolle das Werk vor der Reise mit den Bläsern studieren; der Komponist möge es dann vom Blatt dirigieren. Als Richard nun Bülow am Tage vor der Matinee in München aufsuchte, bestätigte ihm der Meister, daß eine Probe nicht möglich sei. Strauß, der noch nie einen Taktstock berührt, mußte also wohl oder übel „auf Bülows Befehl" ohne vorherige Schwimmübung ins Wasser springen. Am Vormittag des 18. holte Strauß den übermüdeten, „wie im Haschischtraum befindlichen" — so schrieb Bülow an seine Frau — und schlecht gelaunten Meister vom Hotel ab. „Ich dirigierte mein Stück in einem leichten Dämmerzustand," erzählte Strauß später in der Weihnachtsnummer 1909 der „Wiener Neuen Freien Presse", „ich weiß nur mehr, daß ich nicht umgeschmissen habe." Bei dieser Gelegenheit versuchte Vater Strauß, Bülow, der sich während dieser

Nummer zigarettenrauchend im Künstlerzimmer aufhielt, zu danken. Durch die gleichzeitige Tätigkeit als Reisegeschäftsführer, Dirigent und Klavierkonzertspieler, wobei die Kapelle ohne Direktion begleitete, bei fast täglichem Ortswechsel, war Bülow in dem oben angedeuteten nervösen Zustand. „Wie ein wütender Löwe stürzte er auf meinen Vater los: Sie haben mir gar nichts zu danken, schrie er, ich habe nicht vergessen, was Sie seinerzeit hier alles mir angetan haben, hier in dem verfluchten München. Was ich heute tat, habe ich getan, weil Ihr Sohn Talent hat, nicht für Sie." — Bald darauf geschah jenseits des Ozeans der wichtigste Schritt in die Öffentlichkeit aus jener ersten Epoche. Theodor Thomas, der bekannte Pionier deutscher Musik in Amerika, hatte Franz Strauß in München besucht und die Partitur der eben vollendeten f-moll-Sinfonie kennen gelernt; er brachte sie am 13. Dezember (1884) in einem Konzert der Neuyorker Philharmonischen Gesellschaft zur Uraufführung. Schon einen Monat später, am 13. Januar (1885) folgte Franz Wüllner im Kölner Gürzenichkonzert. Das Hornkonzert dirigierte Bülow in Meiningen, ebenso gleich darauf bei der Konzertreise der Kapelle in Bremen. Auch in seiner Eigenschaft als vielversprechender Dirigent war Strauß bei dem Meister in Erinnerung geblieben. Da der unter ihm als Hofmusikdirektor wirkende, ihn oft auch vertretende Professor Fr. Mannstädt nach Berlin an die Spitze des Philharmonischen Orchesters berufen ward, um „Gartenkonzerte im geschlossenen Raum zu dirigieren", schrieb Bülow Anfang April an Spitzweg, trotzdem sich eine Anzahl namhafter Musiker um die Stelle bewarb: „Sehr eventuell: würde Richard III. gratis, interimistisch zu seiner Bildung als Praktiker — während meiner Urlaube in Ost und West die Meininger Hofkapelle dirigieren mögen, dabei auch den Gesangverein üben lassen?" Strauß richtete einen bewegten Dankbrief an den Meister, der nun allmählich immer wärmer gegen den neuen jungen Freund wird. Bereits Anfang Juni gibt er ihm aus Frankfurt, wo er am Raffschen Konservatorium einen mehrwöchigen Klaviervortragskurs abhielt, mit

der Anrede: „Geehrtester, lieber Herr Strauß!" Ratschläge, dort die Tochter des Herzogs, die pianistisch ausgebildete Prinzessin Marie, die andere Bewerber vorgeschlagen hatte, für sich zu interessieren. Während Strauß dann an jenem Klavierkurs teilnahm, schrieb Bülow gerade am 21. Geburtstag seines Schützlings, dem 11. Juni 1885, an Herzog Georg von Meiningen: „Darf ich mit Herrn Richard Strauß für nächste Saison abschließen? Der Gehalt von R. M. 1500 genügt ihm; ich erwarte mit Bestimmtheit, daß seine Leistungen Eurer Hoheit genügen werden. Der ungemein begabte junge Mann (ist er doch auch der Enkel des berühmten Bier-Pschorr) weilt seit mehreren Tagen hier. Sein einziger Fehler besteht in seiner Jugend: 22 Jahre, doch sein ganzes Wesen empfiehlt ihn dem Respekte der Hofkapelle, die ihn bereits als Komponisten schätzen gelernt hat. Gestern hat er der Prinzessin ein neues Variationenwerk [in a-moll] von sich vorgespielt, das Ihrer Hoheit sehr behagt hat." Und an Strauß selbst bald darauf: „Es freut mich, von allen Seiten den überaus günstigen Eindruck konstatiert zu sehen, den das anspruchslose Auftreten Ihrer Persönlichkeit als Träger eines so hervorragenden Talentes hier gemacht hat." — In der Antwort konnte Strauß die Annahme seiner Sinfonie in Frankfurt, Berlin, wo sie dann von einigen ersten Blättern als eines der besten Erzeugnisse des letzten Jahrzehnts anerkannt wurde, in München und Mainz mitteilen. Außerdem wurde er durch die Preiskrönung seines c-moll-Klavierquartetts unter 21 begutachteten Werken von seiten des Berliner Tonkünstlervereins erfreut. Die Preisrichter waren Wüllner, Rheinberger und der konservative Berliner Hofkapellmeister Dorn, der es erst an die achte Stelle setzte. Als sich Herzog Georg dann in München im Hotel Bayrischer Hof aufhielt, fuhr Strauß von Feldafing, wo er bei seinem Onkel Georg Pschorr in den Ferien weilte, zur Audienz dahin und bekam sehr bald darauf seine Ernennung zum Herzoglichen Hofmusikdirektor in Meiningen zugesandt. Sein offizieller Eintritt in die mit einer so staunenswerten Vorprobe begonnene Dirigententätigkeit war damit gegeben.

MEININGEN

Oktober 1885 — April 1886

Zum Verständnis der folgenden Episode in Strauß' Leben, der für seine ganze Stellung zu Ausübung und selbständigem Schaffen in der Tonkunst entscheidenden Wirkung nur weniger Monate, in denen er Bülows geistiges Arbeiten aus nächster Nähe schaute, muß man sich zurückrufen, wie vortrefflich vorbereitet er nach Meiningen zu seinen ersten Orchesterproben kam. Das rein Technische der Instrumente war ihm von Jugend an geläufig und durch das Mitspielen im Orchester noch vertrauter geworden; er selbst schrieb schon einen glänzenden Orchestersatz im älteren Stil; in der restlosen Aussprache seiner Ideen in Tonformen jeder Art war seine Gewandtheit vollständig. Formell nach allen Richtungen reif, schien sein ganzes Wesen nur auf den lebendigen Eindruck einer großen musikalischen Persönlichkeit zu warten, um im Sinn des Fortschritts fruchtbar zu werden. — Am 1. Oktober 1885 trat er seine Stelle an dem unter Bülow weltberühmt gewordenen, nur 48 Spieler umfassenden Orchester an. Auch das Meininger Schauspiel stand damals auf dem Gipfel seines durch ausgedehnte Kunstreisen hochgehaltenen Ruhms, so daß selbst ein Bülow äußerte, er habe Mühe, sein Orchester auf der Eindruckshöhe dieses Ensembles zu halten. Gerade in jenem Winter war das Schauspiel nicht auf Gastreisen; Strauß besuchte sämtliche Vorstellungen, und sie gaben ihm Wirkungen ganz anderer Art, als die nie ganz geschlossenen des Münchener Hoftheaters. Auf den Riesenschritt, der seinen Macbeth (1887) vom Vorhergehenden trennt,

war dieser Umstand nicht zuletzt von Einfluß. Sofort begann nun das Lernen unter Bülow, dem ersten damals lebenden Meister. Strauß notiert darüber in der für Paul Riesenfeld verfaßten handschriftlichen Lebensskizze, die er 1898 auch der „Musik" zur Verfügung stellte: „Oktober 1885 täglich Proben der Meininger Hofkapelle unter Bülows Leitung, worin ihn Bülow zum Dirigenten in seinem und Wagners Sinn erzogen hat." Bülow probierte in diesen sechs Wochen, bis Mitte November, täglich von 9—1 mit der Kapelle das Programm für die bald anzutretende Konzertreise, und da er auch die Proben auswendig leitete, konnte Strauß stets die Partitur nachlesen. Zahlreiche Hauptwerke von Beethoven, Wagner, Brahms, Raff u. a. wurden durchgenommen. Die Darstellung von Beethovens Sonaten in dem dreiwöchigen Frankfurter Kurs Bülows und die im gleichen Sinn wirkende Analyse seiner Sinfonien auf diesen Meininger Proben wurden der bestimmende Faktor für Strauß' gesamte Kunstauffassung bis auf den heutigen Tag. Noch im Jahre 1909, also fast ein Menschenalter später, schrieb er für die Weihnachtsnummer der Neuen Freien Presse unter „Persönlichen Erinnerungen an Hans v. Bülow": „Das Bild der Werke, die er damals probierte, steht seit dieser Zeit unverrückbar vor meiner Seele. Besonders die Art, wie er den poetischen Gehalt der Werke Beethovens und Wagners ausschöpfte, war absolut überzeugend. Da war nirgends ein Zug von Willkür, alles zwingende Notwendigkeit, aus Form und Inhalt des Werkes selbst heraus; sein hinreißendes Temperament, stets von strengster künstlerischer Disziplin und einer Treue gegen den Geist und Buchstaben des Kunstwerkes regiert, brachte in peinlichsten Proben die Werke zu einer Reinheit der Darstellung, die für mich heute noch den Gipfel der Vollkommenheit der Wiedergabe von Orchesterwerken bedeutet. — Sein Wahlspruch war: Lernt erst die Partitur einer Beethovenschen Sinfonie genau lesen, und ihr habt auch schon die Interpretation." Bülow erzählt in seinen Briefen an Spitzweg, mit welch verblüffender Sicherheit Strauß sofort den Taktstock führte,

eine Illustration zu der Beobachtung: princeps orchestrae nascitur: als Orchesterchef wird man geboren.

Gleich beim Antritt seiner neuen Stellung lernte Strauß in Meiningen Bülows alten Freund, Alexander Ritter, kennen, der an der ersten Violine im Orchester mitwirkte. Bülow wußte, daß sein damaliger Abgott Brahms für den exklusiv fortschrittlichen Ritter ein Gegenstand des Abscheus war; doch wurde dieses Thema bei dem häufigen gemütlichen Zusammensein der drei Männer nach den Proben vermieden. Bei Ritter, der mit Frau und Töchterchen dort lebte, brachte Strauß während seines halbjährigen Aufenthalts in Meiningen bald einen ansehnlichen Teil seiner Abende zu. Ritter gehört nach Tätigkeit und Leiden zur echtesten deutschen Edelmusikerart. Als Komponist mit der weihevoll ernsten Schönheit seiner Orchesterdichtungen, die eine Fortentwicklung über Liszt hinaus bedeuten, nicht durchgedrungen, war er froh, als sein alter Dresdener Schulkamerad Bülow ihn 1882 ins Meininger Hoforchester berief, welche Stellung er, wie dieser schreibt, „aus Interesse an meinem Musikmachen akzeptiert". Er bezog dort neben seinen Einkünften aus Arrangements für Verleger und aus der in Würzburg ihm noch gehörenden Musikalienhandlung, die er sieben Jahre lang geleitet, 900 Mark Jahresgehalt statt der üblichen 600. In der erwähnten Lebensskizze schreibt Strauß an einer der wenigen Stellen, die über den äußersten Lakonismus der Daten hinausgehn, wie Ritter ihn, „den bis dahin streng klassisch Erzogenen, nur mit Haydn, Mozart, Beethoven Aufgewachsenen, soeben erst durch Mendelssohn über Chopin, Schumann, bei Brahms Angelangten durch langjährige liebevolle Bemühungen und Belehrungen endgültig zum Zukunftsmusiker gestempelt hat, indem er ihm die kunstgeschichtliche Bedeutung der Werke und Schriften Wagners und Liszts erschloß. Ihm dankt er allein das Verständnis dieser beiden Meister, und er hat ihn auf den Weg gewiesen, den er nun selbständig zu gehen imstande ist. Er hat ihn auch in die Lehren Schopenhauers eingeführt. Ritter war außerordentlich belesen in allen philo-

sophischen Werken, in der neuen und alten Literatur. Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges. Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben."

Schon gegen Mitte des Monats Oktober verreiste Bülow auf einen Tag und überließ Strauß die Einstudierung von Brahms' A-dur-Serenade. Mitten in der Probe erschien die Erbprinzessin mit Gefolge und bat, ihr die Holländerouvertüre vorzuspielen, wobei Strauß „mit dem Mut der Verzweiflung seinen Takt schlug". Bülow hätte ihn wohl gleich im ersten Konzert der Spielzeit seine Sinfonie dirigieren lassen. Aber Brahms, der am 15. nach Meiningen kam, um seine eigene neue, die vierte, einzustudieren, hatte gebeten, dies bis dahin aufzuschieben. In die Brahmssche Art hatte sich Strauß so eingelebt, daß Bülows leidenschaftliche Vorliebe für diesen Meister sich trefflich mit seiner Aufnahmefähigkeit vertrug — bis zu dem Augenblick, in dem sein eigenes Schaffen persönliche Gestalt gewann. Dann freilich kam der Umschlag radikal. — Am Sonntag, den 18. Oktober 1885, um 4½ Uhr, erfolgte das doppelte Debüt von Strauß, zwischen Beethovens Coriolanouvertüre und siebenter Sinfonie. Er spielte Mozarts c-moll-Konzert mit den von ihm selbst komponierten Kadenzen und dirigierte dann seine Sinfonie. Brahms sagte: „Ganz hübsch, junger Mann," empfahl ihm, als Beispiel für Themenerfindung die Schubertschen Tänze zu studieren, und warnte vor thematischen Spielereien, wie dem Übereinanderschachteln mehrerer nur rhythmisch kontrastierender Themen über einem Dreiklang. Bülow aber schrieb an Hermann Wolff in Berlin über Strauß' Eindruck auf Brahms: „Br. sehr warm (rar!) auf ihn zu sprechen;" und ferner: „Rich. Strauß' Sinfonie recht sehr bedeutend, originell, formell reif, und er ein geborener Dirigent. Er macht sich in jeder Beziehung vortrefflich, elastisch, lernbegierig, taktfest und taktvoll, kurz, eine firstrate Kraft. NB. Er hat bisher noch gar nicht dirigiert — auch noch niemals öffentlich klaviziniert, aber es gelingt ihm das Mozartsche Konzert, wie alles Übrige, gleich aufs erste Mal." —

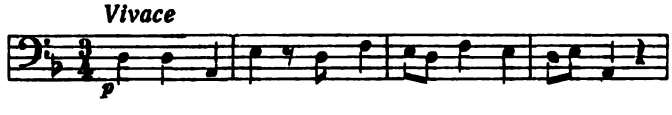
„Strauß homme d'or. Sinfonie famos. Sein Spieler- wie Dirigentendebut geradezu verblüffend. Wenn er Lust hat, so kann er mit S. H. Genehmigung mein sofortiger Nachfolger werden. Dies einstweilen unter uns." Am 25. war Brahmskonzert: Vierte Sinfonie, Violinkonzert, gespielt von Brodsky-Leipzig, und Akademische Festouvertüre, bei der, um die Streicher nicht noch mehr zu verringern, Bülow und Strauß das Schlagzeug übernahmen und, des Pausenzählens ungewohnt, nur mit der größten Mühe mitkamen, ja sogar ansehnlich „patzten", wie Strauß erzählt. Wenige Wochen später schon erfolgte die dauernde Trennung. Das Verhalten von Brahms, von ihm selbst brieflich gegen Bülow reuevoll als unfaßliche Dummheit bezeichnet, da er, entgegen der Abmachung, seine Vierte zuerst in Frankfurt durch die Meininger aufführen zu lassen, sie statt dessen im Museumskonzert selbst leitete, beschleunigte Bülows längst beschlossenen Rücktritt, der noch im November folgte. Am 1. Dezember richtet er seinen Dank an Strauß als den in einer am gleichen Tag überreichten Abschiedsadresse des Hoforchesters zu oberst Unterzeichneten. Von diesem Tag an leitete Strauß die Hofkapelle allein und studierte in den täglichen Proben einen großen Teil des gesamten Konzertspielplans älterer und neuerer Richtung durch. „Meine schöne Lehrzeit in Meiningen ging am 1. April 1886 zu Ende."

Gleichzeitig mit dem Emporkeimen neuer Welten in Strauß, welche die gärend subjektive, persönliche Art, in der Bülow empfand und musizierte, erstehen ließ, ging die ausübende Pflege der an Gegebenem sich weiterfühlenden bisherigen Weise fort. Anfang Dezember spielte er bei einer Kammermusik im Reunionssaal des Hoftheaters vor dem Herzog den ungemein schwierigen Klavierpart seines preisgekrönten Quartetts. Es gefiel auch dem Publikum, „was mich sehr wunderte, da es durchaus kein gefälliges und einschmeichelndes Werk ist", schrieb der Autor an Bülow. Das Weihnachtskonzert brachte: Manfredouvertüre, Reifs Klarinettenkonzert, von Mühlfeld geblasen und Brahms' dritte Sinfonie, die Strauß damals noch mit

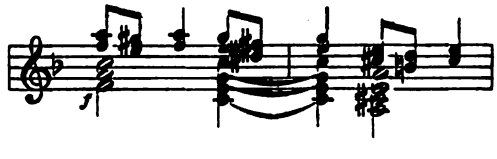
Begeisterung leitete. Das Schlußkonzert, das ihm stürmische Ovationen brachte, enthielt seine Konzertouvertüre; die Ozeanarie, gesungen von Therese Malten; Variationen und Vierte Sinfonie von Brahms unter Leitung des Autors. Der Eindruck auf Strauß war derart, daß er dann in München mit Thuille und anderen eine Skatkasse zur Anschaffung der Partitur gründete, deren Besitzer das Los entscheiden sollte. — Auf der letzten Probe mit dem Hoforchester am 1. April 1886 feierte Strauß Bülows Andenken durch eine zuhörerlose Aufführung von dessen Tondichtung Nirwana. Sein Abschied von Meiningen, wo durch Bülow und Ritter die für sein weiteres Leben zur Entfaltung bestimmten Keime in ihn gelegt worden waren, zeigt, wie sehr man ihn dort zu schätzen wußte. Am folgenden Tag verlieh ihm der Herzog das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft, während Strauß' Mutter und Schwester zum Besuch dort weilten. Montag, den 5. April, hielt er die letzte Probe im Gesangverein, der ihm zum Abschied ein künstlerisch ausgeführtes Kästchen mit Ansichten von Meiningen überreichte. Am folgenden Tag fuhr das Schauspiel nach Barmen; auch der Herzog war abwesend; es wurde öde und leer in der Stadt. Am zehnten, dem Tag nach dem letzten Kammermusikabend verließ auch Strauß die freundliche kleine Residenz.

War Strauß als Dirigent in Meiningen ein anderer geworden, als er nach den vorhergehenden, in München und Berlin empfangenen Eindrücken jemals von sich selbst hätte ahnen können, so zeigten sich kompositorisch in erster Linie die dort vervollständigten Brahms-Eindrücke wirksam. Geschrieben hat er in Meiningen nur die Burleske für Klavier und Orchester, die seltsamerweise vier Jahre lang auf die Aufführung warten mußte. Er vollendete sie erst nach Bülows Abreise, war aber nach dem ersten Durchspielen mit Orchester sehr entmutigt und geneigt, sie für „reinen Unsinn" zu halten, wie er an Bülow schrieb. In einer unbekannten, nachher angefangenen Rhapsodie in cis-moll für Klavier und Orchester begann er nach dieser Erfahrung anstatt des ersteren eine Harfe dem Orchester

beizugeben. Den Klavierpart der Burleske hatte der Meister, für den er bestimmt war, bereits gesehn und trotz des geistsprühenden Gehalts und der pianistischen Dankbarkeit für unspielbar erklärt. Bei diesem Urteil vergesse man nicht, daß damals die maßvoll edle konservativ geartete Schönheit eines Saint-Saëns, besonders dessen Heinrich VIII., Gegenstand seiner immer neuen Bewunderung war und er bereits sehr schwer mit Neuem sympathisierte. Die Burleske gibt sich als ein etwas ausgedehntes, aber durchaus glänzend dahinrauschendes, geistsprühendes Stück voll köstlicher Lebendigkeit, doch in keiner Weise extravagant; dem Gehör des heutigen Konzertbesuchers mutet sie nichts zu, was es nicht mit größtem Vergnügen assimilieren könnte. Die Einheit von Tempo, Takt, Tonika (in Dur und Moll) und Thematik lassen das Werk als abgerundete Schöpfung echt sinfonischen Stils erscheinen. Originell beginnt die Pauke auf vier Kesseln



In einer rhythmischen Verschiebung grüßt Brahms:



In reizenden Stellen hält das Klavier mit der Pauke kleine Separatgespräche, in denen alle Geister schalkhaften Humors lachen. Das Stück wurde bis vor kurzem vernachlässigt zugunsten tausendfacher Wiederkäuerei.

Wir sehen den 21 jährigen jungen Meister im Frühling des Jahres 1886 voll drängender Impulse, all das Gewaltige, das er in diesem glücklichen Winter „gelernt", das heißt, was Bülow aus dem Unbewußten in ihm geweckt hatte, nun auch auf anderem

Boden, als dem es entsprossen war, zu betätigen. Das treulose Glück aber wollte nicht, daß ihm, den doch sein Meister ausdrücklich für fähig erklärte, jetzt schon an erster Stelle zu wirken, der langjährige Leidensweg teils überhaupt beschränkter, teils für ihn persönlich bedrückender und unbefriedigender Verhältnisse erspart blieb. Seine Leistungen hatten nur das kleine Meiningen zum Zeugen gehabt, und Bülow, der sie rühmend in die Welt hinaustrug, war selbst mancherorts bei den Machthabern nicht beliebt; auch traten gerade damals keine erreichbaren Vakanzen ein. In Meiningen hieß es, die Kapelle solle reduziert werden. Ehe sich die Lage noch geklärt hatte, bot ihm der Münchener Intendant v. Perfall die Musikdirektorstelle am Hoftheater an, von der aus er sich zum Hofkapellmeister emporarbeiten könne. Bülow riet (Dezember 1885) von Petersburg aus, die bisherige Stelle, bei einigermaßen künstlerisch günstigen Abmachungen mit dem Herzog, festzuhalten: „Sie gehören zu den Ausnahmemusikern, die nicht von der Pike auf zu dienen nötig haben, die das Zeug haben, sofort einen höchsten kommandierenden Posten zu bekleiden. Pas de zèle — Aufschieben. Sich der, freilich für Ihren regen Geist nicht sonderlich drohenden Gefahr, an den Ufern der Isar zu verphilistern, zu verrüpeln, eventuell zu verprotzen, zunächst nicht exponieren." Strauß wäre, wie er Bülow antwortete, jede andere gute Stellung lieber gewesen, da er „die Welt nicht bloß in München kennen lernen" wolle. Aber es zeigte sich nichts Erwünschtes, und so sagte er Perfall zu. An Ritter hatte er sich in Meiningen derart angeschlossen, daß es ihm Herzenssache war, auch den Freund zur Übersiedlung nach München zu bewegen. Ritter hatte das dortige Hoftheater von der Uraufführung seines Einakters „Der faule Hans" noch in bester Erinnerung und stimmte zu. Bülow empfahl ihn brieflich an Spitzweg, als seinen „alten liebenswürdigen Schulkamerad, Komponist des ‚Faulen Hans' und Freund des fleißigen Strauß". Eine Woche hielt sich Strauß Anfang April (1886) in München auf, wo er den äußerst bescheiden dotierten Vertrag mit v. Perfall unterzeichnete. Dann trat er die italienische Reise an, zu

der ihm Brahms geraten. Mit keinem Wort Italienisch, was Bülow sehr bedauerte, und so wenig Französisch, als man eben damals vom Münchener Gymnasium mitbekam, zog er fort, um Rom, Neapel, Capri, Sorrent, Pompeji, Florenz, Comersee, Vierwaldstädtersee zu sehn. In Italien empfing er jene mächtigen Eindrücke von Natur und Kunst, die zu dem ersten echt Straußschen großen Werk, der Italienischen Fantasie, die Stimmung gab. „Ich habe nie so recht an eine Anregung durch Naturschönheit geglaubt, in den römischen Ruinen bin ich eines Besseren belehrt worden, da kamen die Gedanken nur so geflogen," schrieb er an Bülow. Die Entwürfe zum zweiten Satz z. B. entstanden in den römischen Caracalla-Thermen. Wir können erst später betrachten, wie sich diese Ströme neuen Empfindens, die aus den Eindrücken großen Menschentums, herrlicher Natur und der Zeugnisse einer mächtigen Vergangenheit herflossen, zum fertigen Kunstwerk gestalteten. Erst gilt es, die Entwicklung anderer Triebkräfte aus jener überreichen Epoche in Strauß' Leben zu überblicken und die äußeren Umstände kennen zu lernen, die sich mit kleinlicher Tücke in den Weg des zum Großen Bestimmten stellten.

Der Dirigent Strauß, wie er sich in Meiningen entwickelte, steht in der Reihe jener, deren legitime Ahnen am Pult Gluck, Spontini, Weber, Liszt, Wagner, Bülow sind. Diesem ist er ein Schüler von unvergänglicher Treue geworden, der sich trotz des unendlich vielen rein Persönlichen, das er selbst gibt, noch heute als solcher bekennt. Lehren läßt sich diese Art des Dirigierens natürlich nicht, nur erwecken, bei dem, der durch sein Empfinden dazu vorbestimmt ist. Denn es handelt sich bei ihr darum, jeden Takt einer überhaupt wertvollen, vor allem der klassischen Musik, aus dem eigenen Empfinden heraus wiederzugeben, und wo ein solches nicht spontan unversiegbar quellend einsetzt, wäre jene „Bülowsche Art" bloße Phrase oder vergebliche Absicht. Die Grundlage bot Strauß außer seiner genialen Musiknatur die Kenntnis des Orchesterkörpers durch frühes Anhören, Mitwirken und das Studium zahlreicher Partituren. Die Wag-

ners sahen ihn in München gar oft allein im Arbeitszimmer, wo er bei schwierigen Stellen wie im Ernstfall abklopfte und wiederholte, sobald er sich nicht genügt hatte. Durch die Tätigkeit am dortigen Hoftheater mit dem damals schon bequem gewordenen Orchester gut eingeübt, beherrschte er später in Weimar als Meister Wagners Werke, wie die Manuskriptopern von Zeitgenossen. Mit größter Raschheit und Schärfe wußte er nachmals als Dirigent des Berliner Tonkünstlerorchesters die Richtlinien für das charakteristische Erfassen und rasche Herausarbeiten der Intentionen noch unbekannter und teilweise noch nicht ausdruckssicherer Individualitäten festzustellen. Die Bestimmtheit und Schnelligkeit, mit der er selbst minderen Orchestern seine Auffassung eigener und fremder Werke beibrachte, entwickelte sich in erstaunlichster Weise. Von der Mitte der neunziger Jahre an, als ein Jahrzehnt hindurch kaum ein großes deutsches Musikfest ohne ihn geplant wurde, weil seine Persönlichkeit, besonders am Rhein, schon mit zur Feststimmung gehörte, bemühte man ihn zuweilen auch für weniger passende Aufgaben; so hat er in jener Gegend gelegentlich mit einer über die Mittagszeit währenden Korrektur(!)-Probe Bachs „Zufriedengestellten Äolus", in Krefeld nach einer halbstündigen Verständigungsprobe das Duo aus Feuersnot, in dem er das kaum orientierte Orchester bewundernswert geistesgegenwärtig, großzügig zusammenhielt, in Köln gar, sicher seit Meiningen zum erstenmal, Mozarts Requiem, und anderswo oft mit entwaffnend ahnungslosen Zivil- und Militärmusikern die von der jeweiligen Lokalgröße nach Kräften vorbereiteten modernen Tondichtungen geleitet. Was er dabei als Erzieher des Orchestermusikers im In- und Ausland an positiven Kunstwerten schuf, wenn er in einer Saison zuweilen mit über 30 Körperschaften studierte, ist unermeßlich und nur vom Praktiker ganz zu würdigen. Zwar tut der Orchestermusiker im allgemeinen qualitativ nichts von selbst, aber wenn einer, der einmal unter Strauß tätig war, jemals wieder unter einem anderen qualifizierten Leiter spielte, so war diesem der Boden zur Er-

zielung höherer Leistungen vorbereitet. Auch das mehr süddeutsche „suaviter in modo, fortiter in re" seiner Orchesterpädagogik kam der Sache gewiß zu statten. Im Januar 1914 konnte Strauß in seinem weitbekannt gewordenen Brief an den Oberbürgermeister einer großen Stadt betonen, daß er „die Orchester fast der ganzen zivilisierten Welt dirigiert" habe. — Hier machen wir die ganz natürliche Beobachtung, daß gerade überragende Erscheinungen, wie Strauß, die Mängel ihrer Umwelt, da, wo sie mit ihr in Berührung kommen, besonders scharf vor Augen führen. Es fand sich später nach Weimar keine Hauptstadt, die fähig war, entgegenzunehmen, was er ihr bei unbeschränkter Autorität hätte bieten können und was er in Weimar nach Maßgabe der geringen Mittel bot: die Schaffung eines vorbildlichen Bühnen- und Konzertensembles für die historischen Hauptstile. Diese Möglichkeit gilt ja im allgemeinen bei den Höfen für nichts, gegenüber d e r, einem durch die eigene Persönlichkeit oder die seiner Ahnen ausgezeichneten Kavalier und Kunstliebhaber, oft auch nur Kavalier, eine angenehme und würdenreiche Stelle zu verschaffen, seit eine kunstfremde Reaktion zugunsten der alten richtigen H o f - Theaterzeit eingesetzt hat. Mancher würde vielleicht teilweise oder ganz auf die lukrativste Wandertätigkeit, wie Strauß sie im Nebenamt viele Jahre lang ausübte, verzichten, wären nicht die Fürsten, ja selbst die Städte allzu selten, die eine erste Größe in dieser Art an sich zu fesseln suchen. Was Strauß schon damals zugekommen wäre, die organisatorische und autoritative Stellung an einem über erste Kräfte verfügenden Opern- und Konzertensemble, hat er bis heute, also bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahr, nicht gefunden.

MÜNCHEN

Erste Anstellung, Herbst 1886—1889

So war denn Strauß nach abermaligem Besuch Bayreuths, wo der Parsifal ihn weniger begeisterte, Tristan aber zweimal entzückte, nach achtmonatlicher künstlerisch unendlich fruchtbarer Abwesenheit vom 1. August 1886 ab in seiner Vaterstadt in fester Stellung. Auch hier fügten es die Umstände, daß er für einige Zeit die Leitung eines Damengesangvereins übernehmen mußte, der, von der Klavierlehrerin der Prinzessin Leopold gegründet, unter Protektion der Gattin seines Intendanten stand — kein gerade glänzendes Omen für diese Münchener Zeit, über deren kleine und große Erlebnisse seine Briefe an Bülow berichten. Die Verhältnisse an der Hofoper lagen für ihn sehr ungünstig. Perfall hatte ihn kommen lassen wohl seiner Gewohnheit getreu, einheimische Talente, wenn möglich, in München anzustellen. Aber gegen seine musikalische Persönlichkeit als Schüler des dem Intendanten wie dem Hoforchester auf die Dauer recht unbequem gewordenen Bülow lag auf diesen beiden Seiten von vornherein eine verborgene Gereiztheit vor; sie zeigte sich, so oft seine Auffassung und Direktion an die seines Meisters erinnerte. Von den beiden Hofkapellmeistern war Levi oft leidend, der vielseitige Franz Fischer dann aber um so unermüdlicher in der Leitung alter und neuer, deutscher, französischer und italienischer Opern, so daß für Strauß als dritten Dirigenten wenig übrig blieb. Eine Qual für ihn war die laxe Disziplin. „Die Klavierproben mit nicht vollzähligem Personal kenne ich und hasse sie tödlich," schrieb er an Bülow in einem seiner

Münchener Berichte. Vergeblich suchte er mit Hannover anzuknüpfen, wo der ihm durch Bülow freundlich gesinnte Hans v. Bronsart Intendant war. Er sehnte sich von München weg, nach einer Stellung, „wo man nicht immer bei dem geringsten ritenuto in einer klassischen Oper sich im größten Widerspruch mit beiden Kapellmeistern und Personal befindet. So ging es mir wieder mit dem Wasserträger, alles was Lachner nicht gemacht hatte, sollte ich auch bleiben lassen. Um so zu dirigieren wie ich möchte und fühle, muß man die Autorität einer ersten Stellung und einen Intendanten hinter sich haben, an dem man eine unbedingte Stütze hat." Als Antrittsoper dirigierte er Johann von Paris, der dort zuletzt unter Bülow gewesen war, dann den Schwarzen Domino, Verdis Maskenball und Troubadour, Cosi fan tutte, Favoritin, Delibes' Le roi l'a dit, das ihn entzückte, Zar und Zimmermann und Lustige Weiber. „Ich habe neulich eine recht hübsche Aufführung herausgebracht; über ein paar recht harmlose Nuancen in der Ouvertüre war alles als einer absoluten Neuheit gegenüber furchtbar erstaunt." Zöllners noch höchst mangelhaft einstudierten Faust übernahm er von Levi mit nur einer kleinen Probe, mit nur einer Probe auch den Barbier von Bagdad, der ihm viele Freude machte, ferner ohne jede Probe Freischütz und infolge von Levis Erkrankung Sommernachtstraum und Türmers Töchterlein von Rheinberger, das er wohl kaum näher kannte; denn diese naiv volkstümliche Art war der seinen so entgegengesetzt als möglich. Immerhin war es von Vorteil für ihn, sich mit den dirigiertechnisch schwereren Spielopern in den Theaterdienst einzuüben. Auch in den Antworten des Meisters an Strauß, der in Hamburg Anfang März 1888 zu zehntägigem genußreichen Besuch bei ihm weilte, spiegelt sich einiges aus seinem künstlerischen Erleben jener Münchener Zeit wieder. Bülow schreibt ihm Ende März: „Welch niederhuberliche Wirtschaft! — Mögen Sie in Ihrem Inneren alle die Anregung finden, welche Sie über die Mißstimmung erheben kann, in welche Sie Ihre nächste Umgebung — mit Ausnahme der trefflichen Ritterfamilie versetzen

muß." Kurz darauf kondoliert er ihm zur „Isarathenischen Handwerkerei bzw. Leimsiederei". Zwar verkehrte Strauß gelegentlich mit dem geistreichen und geselligen Levi und fand dabei manche Anregung, unter anderem spielte er Mahlers ihm noch neue erste Sinfonie mit Levi vierhändig, aber im ganzen fühlte er sich am Theater sehr vereinsamt. Mitte Juni 1888 schienen die Verhältnisse für ihn vollständig unleidlich zu werden. Das einzige Werk, das er in München von Grund aus mit größter Sorgfalt neu einstudierte, und auch dies nur infolge von Levis leidendem Zustand, waren Wagners Feen. Vor Beginn der letzten Proben, als Levi um Verlängerung seines Urlaubs nachsuchte, übertrug Perfall Franz Fischer die Leitung der Oper. In der Unterredung darüber, in der sich Strauß „wie eine Löwin für ihr Junges wehrte", äußerte der Intendant, er könne überhaupt kein Bülowsches Dirigieren leiden und hielt Strauß die für sein Lebens- und Dienstalter allzu hohen Ansprüche heftig vor. Frau v. Bülow sprach dem Empörten schriftlich, Spitzweg und Ritter mündlich zu, den Münchener Vertrag trotzdem bis zu seinem Ablauf, Herbst 1889, einzuhalten, wozu sich Strauß mit bitterem Schmerz entschloß.

Auswärtige Erfolge, besonders im zweiten und dritten Jahr dieses Münchener Kontrakts boten ihm einigen Ersatz für die Unerquicklichkeiten an seinem dienstlichen Wohnsitz und brachten auch äußerlich manche Abwechslung. Die günstige Aufnahme der Sinfonie in Frankfurt bahnte ihr den Weg nach dem Leipziger Gewandhaus, wo sie Mitte Oktober 1887 gespielt wurde. „Eine reizende Bekanntschaft machte ich in Herrn Mahler, der mir als höchst intelligenter Musiker erschien; einer der wenigen modernen Dirigenten, der um Tempomodifikation weiß und überhaupt prächtige Ansichten, besonders über Wagners Tempi (entgegen den jetzt akkreditierten Mozartdirigenten) aufwies." Anfang Dezember leitete er die Sinfonie zweimal in Mailand, zusammen mit der Euryanthe-Ouvertüre, der zu Leonore I., Kamarinskaja v. Glinka, und Meistersingervorspiel. — „Die Blätter feierten mich weit über Verdienst; vom

Orchester wurde mir als Geschenk ein prachtvoller silberner Taktstock mit Dedikation überreicht, ich war sehr glücklich, um so mehr, als ich hier, in der lieben Vaterstadt, mit Wohlwollen und Anerkennung absolut nicht verwöhnt werde." Das Scherzo der Sinfonie mußte beidemal wiederholt werden. Anfang Januar 1888 dirigierte er in Köln seine Italienische Fantasie, die dort so begeisterte Aufnahme fand, wie nur selten eine Novität; ebenso wenige Tage später in Frankfurt, dazwischen in Mannheim die Sinfonie, die auch unter Bülow das spröde Bremer Publikum ansprach. Weihnachten 1888 leitete er sie in Meiningen, wo Fritz Steinbach jetzt das Zepter führte. In München selbst fühlte er sich immer einsamer und — Mitte Dezember 1887 an Bülow — wie von einem persönlichen Unglück betroffen durch des alternden Levi ihn allzu formal gefällig anmutende Leitung der Neunten. Mitte Mai 1888 reiste er mit vierwöchigem Urlaub nach dem Gardasee, Verona, Venedig, Padua und dem wagnerfreundlichen Bologna mit seiner Musikausstellung. Im dortigen Theater kam ihm der gesangliche Charakter von Tristan und Isolde deutlicher als je zum Bewußtsein. „Der ganze Tristan war die prachtvollste Bel canto-Oper, nach der die Herrn Hanslick und Spießgesellen stets so vergebens seufzen," berichtet er an seinen Onkel Hörburger.

Während er im Winter 1887/88 auf der eingeschlagenen Bahn kompositorisch mächtig weiterschritt, mit der Vollendung seines Don Juan, und im stärksten Gegensatz zu dessen glühenden orchestralen Malereien das in einfachen Farben gehaltene Liederheft „Schlichte Weisen" schuf, war in seinen äußeren Erfolgen als Komponist mit dem definitiven Beschreiten des neuen Weges zunächst ein gewisser Stillstand eingetreten. Wehmütig schreibt er Ende August 1888: „Macbeth ruht einstweilen still resigniert in meinem Pult begraben — Don Juan wird ihm vielleicht bald Gesellschaft leisten. Auf beider Grabe erblüht einstens vielleicht jenes posaunenlose Blümlein, mit dessen stiller Poesie im zweifachen Gehölze [doppelte Holzbläser, statt der dreifachen, die er so liebte] ich mich allmählich zu be-

freunden bemühe." Zu Beginn des folgenden Winters 1888/89 spielte er mit dem Kölner Konzertmeister Robert Heckmann im Münchener Museumssaal die Violinsonate, die Heckmann bereits in Elberfeld mit Buths aus der Taufe gehoben hatte, bei dem schwachen Besuch der dortigen Matineen vielleicht die wenigst feierliche U r aufführung, die je ein Stück von Strauß erlebte. Im Sommer 1889 wurde er auf Empfehlung Bülows an Kniese nach dreimaligem Besuch Bayreuths nun auch aktiv als „musikalische Assistenz" herangezogen. Er begleitete bei den Proben und studierte im Parsifal die „Stimmen aus mittlerer Höhe" ein. Das machte mit dem Zuhören bei anderen Proben täglich acht Stunden Wagner. „Und dabei fühle ich nicht die geringste Nervenabspannung, ich erkläre mir dies durch die strenge Konzentrierung auf einen Meister und seinen Stil; nur das viele Durcheinander, was man sonst in sich hineinschlägt, ermüdet so schrecklich," schrieb er an Ritter. Im selben Sommer endlich dirigierte er zum erstenmal auf einem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, in Wiesbaden, und zwar wieder die Italienische Fantasie — ein höchst bedeutsamer Schritt zum Bekanntwerden in ganz Deutschland.

Entscheidend für den inneren Charakter dieser dreijährigen ersten Münchener Dienstzeit war der Einfluß Alexander Ritters. Bülow hielt Ritter für höchst geeignet, als wirklich sachverständiger Kritiker dort nützlich zu sein. Daraus hätte bei der absoluten Ehrlichkeit und Ausdruckspotenz Ritters im damaligen München wohl kaum etwas werden können, ebensowenig wie aus der Violinistenstelle, die ihm Levi bei eintretender Vakanz schon früher in Aussicht gestellt. Ritter machte aus seinem Herzen so wenig eine Mördergrube, daß er zum Beispiel, ohnedies verstimmt durch die infolge mangelnder Vorbereitung wenig gelungene Wiederaufführung seines Faulen Hans, 1887, später seinen Ehrenpassepartout an die Hoftheaterintendanz zurücksandte mit einem dankenden Schreiben, die Qualität der Opernaufführungen sei nicht mehr dazu angetan,

künstlerisches Interesse zu erregen. Daß man sein, dem Genius Wagners huldigendes Werk mit Mascagnis Cavalleria zusammen gab, schmerzte ihn besonders. Schon durch seine Heirat mit einer Nichte Wagners und seinen Weimarer Verkehr mit Liszt stand Ritter mit seinem flammenden Temperament im fortschrittlichen Lager, und die Grundmelodie seiner Belehrung an Strauß hieß gar oft: Verbrenne, was du angebetet hast. Außer Brahms kamen besonders die alten Romantiker des Konzertsaals, Mendelssohn und Schumann mit ihren „Kindereien", schlecht bei ihm weg, wobei mehr der glühende Parteimann aus ihm zu sprechen schien als der kompositionstechnisch abwägende Musiker. Er entging nicht jenem Egozentrismus der Neudeutschen, alles selber machen zu wollen, den Formenschatz der Jahrhunderte feingeistiger Arbeit italienischer, französischer und deutscher Meister zu negieren. Gerade die Gefahr, daß ihm die Form zur Schablone werde, wäre aber für Strauß, wie für jeden Genialen, die geringste gewesen, und diese Negation fand denn auch keinen nachhaltigen Boden bei ihm. Er wurde in der Folge milder und universeller im Urteil und ließ immer mehr nur Empfindungen und Gründe wirklich musikalischer Art, nicht nationale oder kulturelle für oder gegen ein Kunstwerk gelten. Wenn er später noch gelegentlich die in ihrer Sphäre gewiß meisterhaften Werke romanischen Ursprungs wie Mignon und Cavalleria als „Schund" bezeichnete, so ist dies sicher nicht als abgewogenes künstlerisches Urteil, sondern als temperamentvolle Kürze des Ausdrucks anzusehen. Ein Punkt, in dem Ritter positiv war, wurde auch ihm gefährlich: der Sinn für jene neudeutsche Schreibtisch- und Klavieroper, wo hundert nur beim Lesen wirksame kleine textliche und musikalische Feinheiten in Mittelstimmen, die nicht zu Gehör kommen, und in Nebenrollen, die man überall mit derben Chormitgliedern besetzt, versplittert werden, kurz, wo sich das musik-poetische Wollen in verhängnisvoll antirealer Weise mit dem bühnentechnischen Können verwechselt zeigt. Deshalb konnte Strauß die damals in München wieder hervorgeholte

Genovefa Schumanns lebhaft imponieren. Und er selbst hat später, mit der langen Erfolglosigkeit des edelsten Strebens in seinem Guntram, gebüßt. Vielleicht zeigt auch noch das anstandslose Durchkomponieren des Rosenkavaliers Spuren jener nicht frühzeitig geübten Schärfe in der Unterscheidung zwischen dem buch- und bühnenmäßig Wirksamen. Seine musikalische Phantasie scheint sich später gewöhnlich des einmal angenommenen Textes sofort mit derartiger Intensität bemächtigt zu haben, daß es zur Überlegung etwaiger Kürzungen oder Änderungen nur selten kam. — Strauß pflegte in jener Zeit mit Ritter und seinem Vater als festem Stamm einen Dämmerschoppen in der kleinen Weinstube von Leibenfrost am Promenadeplatz, wo man einem herben Serbischen mäßig zusprach. Als dort einmal eine Nebenperson gegen Ritters flammend exklusive Reden einwarf, diejenigen Sachen von Brahms, die sie näher studierte, hätten ihr gefallen, entgegnete Ritter: „Brahms muß man eben so lang studieren, bis man merkt, daß nichts dahinter ist."

Diesem Meister gegenüber sprach auch bei ihm gewiß noch dessen öffentlicher Protest gegen die Fortschrittspartei, die „Neudeutschen", vom Jahr 1860, mit, wie denn die Folgen dieses wenig Dutzend Zeilen langen, und dazu nicht einmal von Brahms selbst, sondern einem gänzlich Unbeteiligten unbefugt in Druck gegebenen Zeitungsartikels unzerstörbar scheinen. Und dies, obgleich Brahms, wie aus seinem Briefwechsel mit Joachim hervorgeht, annahm, man könne gar nicht an Wagner dabei denken, sondern Liszt damit treffen, und überhaupt nicht das ihm ziemlich gleichgültige Theater, sondern den Konzertsaal vor der neuen Richtung schützen wollte. Aber der alte, einmal angefachte Haß war in Ritter unaustilgbar. Er, der zwar erst im Anfang der Fünfziger stand, aber in gerechtester Verbitterung gegen die künstlerische Mitwelt kaum mehr etwas von dem bis dahin in unverdienter äußerer Bescheidenheit verbrachten Leben erwartete, ward in Meiningen das Orakel für den zu jener Zeit 21jährigen Strauß, der den ganzen Kampf mit dieser für Ritter innerlich abgetanen Welt noch vor sich hatte. „Der

Unsere bist du neu geworden," konnte der junge Münchener Musikerkreis, der sehr wenig für Brahms übrig hatte, den nun gleichfalls von ihm abgewandten Strauß begrüßen.

So vollendete sich damals in München der in Meiningen begonnene große Umschwung bei ihm, zur Freude der Wagnergemeinde, während seine Hinwendung zu Liszt weniger Verständnis fand. Für den typischen Münchener Wagnerianer war Liszt ja nicht mehr als des Meisters Schwiegervater. Die Wendung zu Liszt war Strauß gewiß längst vorbestimmt. Die Reinheit, Güte, der Universalismus, das berufliche Solidaritätsgefühl, das Liszts Persönlichkeit, in ihren großen Zügen gesehn, auszeichnet, das Befreiende seiner grundsätzlichen Forderung, der Inhalt eines jeden Tonstücks müsse sich die Form schaffen, der hierdurch gegebene literarische Charakter, die klare Disposition, die reinliche Übersichtlichkeit seiner Partituren, konnte einen Künstler von Strauß' Anlage wohl fesseln, wenn er einmal auf all das hingeleitet war. Außerdem mußte seinem im Schaffen architektonisch und konzentrativ veranlagten Geist die Einsätzigkeit der Lisztschen Tondichtung im Vergleich zur viersätzigen Sinfonieform der Klassiker homogener sein.

Und dies ist die erste und bisher die letzte Wandlung in dem künstlerischen Glaubensbekenntnis von Richard Strauß als erwachsenem Mann. Alles Folgende bringt nur die Bekräftigung des einmal als richtig Erkannten durch Wort und Tat. Der Sache Wagners, ja Bayreuths, blieb er gleichmäßig treu ohne jede Beeinflussung durch die Phasen seiner Beziehungen zum Haus Wahnfried. So forderte er schon fünfzehn Jahre, ehe die Freigabe aktuell wurde, in einem lithographierten Rundschreiben von München, August 1894, zu Schritten auf, die Gesetzgebung im Sinn von Wagners „ausdrücklichem Willen" zu beeinflussen und Parsifal für Bayreuth zu erhalten. Stets blieb er dann in der ersten Reihe der Parsifalschutzbewegung und unterzeichnete 1905 die Protesterklärung gegen die Amsterdamer Aufführung, schlug auch Conrieds Ersuchen ab, das Werk in Neuyork zu leiten. Hier sei auch gleich seine ge-

harnischte Schluß-Kundgebung in dieser Sache angeschlossen, der bekannte Brief an den Wiener Kritiker Ludwig Karpath, aus Garmisch, vom 18. August 1912:

„Für mich gibt es in der Parsifalfrage nur einen Richtungspunkt: Respekt vor dem Willen des Genies.

Leider haben aber in der Frage des Parsifalschutzes nicht Leute zu entscheiden, denen die Steigerung und Verfeinerung unserer Kultur am Herzen liegt, sondern nur Juristen und Politiker, deren Horizont nicht bis zu dem Verständnis von den unbeschränkten Rechten des geistigen Eigentümers reicht.

Ich habe seinerzeit den achttägigen Verhandlungen des Deutschen Reichstages persönlich beigewohnt, wo die Vertreter des deutschen Volkes, mit ganz wenigen Ausnahmen, in beneidenswerter Unkenntnis der Materie über Urheberrecht und Schutzfrist debattierten. Ich habe selbst gehört, daß ein Herr Eugen Richter in unverschämtesten Lügen die Rechte von armseligen zweihundert deutschen Komponisten — die Erben Richard Wagners mit eingeschlossen — zugunsten von zweihunderttausend deutschen Gastwirten zu Boden trat.

Dies wird auch nicht anders werden, solange das blöde allgemeine Wahlrecht bestehen bleibt, und solange die Stimmen gezählt und nicht gewogen werden, solange nicht beispielsweise die Stimme eines einzigen Richard Wagner hunderttausend und ungefähr zehntausend Hausknechte zusammen eine Stimme bedeuten.

Dann würde ich vielleicht auch im Goethebund nicht mehr die Phrasen hören: von den Rechten der deutschen Nation, die befugt sein soll, das Genie, das sie bei Lebzeiten verbannt und verhöhnt hatte, dreißig Jahre nach seinem Tode auszuplündern und sein Werk in den kleinsten Provinzbühnen zu prostituieren.

Wir wenigen werden vergebens protestieren, und der deutsche Spießbürger wird in zwei Jahren am Sonntagnachmittag zwischen Mittagessen und Abendschoppen, statt fortwährend in den Kintopp und in Operetten zu gehen, auch für fünfzig Pfennig den Parsifal hören.

Und da wundern wir uns, daß uns die Franzosen und Italiener in allen Kulturfragen immer noch für Barbaren halten?"

Ebenso sei vorausnehmend auch ein Blick darauf geworfen, wie Strauß seinem Liszt-Ideal treu geblieben ist. Unter den vielen Gelegenheiten, dafür einzutreten, stehen seine Darbietungen im hundertjährigen Geburtsjahr des Meisters obenan, zunächst bei der Liszt-Feier des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Oktober 1911 zu Heidelberg, wo er zusammen mit dem greisen Saint-Saëns an erster Stelle gefeiert wurde. Mit außerordentlichem Eindruck leitete er dort die Bergsinfonie und Tasso, und in den gleichen Monat fiel seine monumental wirkende Vorführung der Dante-Sinfonie am zweiten Abend der Berliner Königlichen Kapelle. Auch außerhalb der Sache Wagners und Liszts diente sein ganzes Wirken als Komponist, Dirigent, Schriftsteller und Vereinsvorstand fortan selbstlos nur der Idee des Fortschritts. Man darf behaupten, daß er niemals einen Künstler ohne Förderung ließ, bei dem er bedeutende Anlagen zur Arbeit in diesem Sinn wahrzunehmen glaubte, wobei seine vollkommene Sachlichkeit stets hervortrat. Kaum daß er irgendeine neue gute Beziehung gewonnen, wie zu Spitzweg, Thomas, Bülow, oder sich einer seiner Freunde zu einer solchen entwickelt hatte, wie später Schillings, so suchte er dies zugunsten eines Gleichstrebenden auszunützen. Immer bekämpfte er das durch seine Minderqualität ihm Unschädliche und förderte, was er für wirklich gut, mithin gegen sich selbst für konkurrenzfähig hielt: Ritter, Mahler, Reger, Pfitzner, unter anderen auch Baußnern, für dessen „Bundschuh" er eifrigst eintrat. Die Frage der Gegenleistung scheint hier ausgeschlossen; von einer do ut des-Politik, die heute ja als immerhin erlaubt gilt, ist kein Beispiel bei ihm bekannt; oft wußten die Betreffenden nicht einmal, daß er für die Aufführung von Werken oder die Beförderung ihrer Autoren gewirkt hatte. Er nützte manchem auch direkt durch sorgfältig erwogene Ratschläge, stets nach Überzeugung sein Bestes gebend.

Für alle Gebiete seiner Betätigung, die ja mit voller Ein-

heitlichkeit aus seiner Natur hervorgehn, lassen sich bei dem noch im Anfang der zwanziger Jahre Stehenden die Grundlinien der späteren Entwicklung nachweisen. Und wenn man irgendeine der vielen Hunderte von Kundgebungen betrachtet, die in Handlungen, Artikeln, Schriftstücken, Reden zur Sache des Fortschritts von ihm vorliegen, so wecken diese stets in erster Linie das Gefühl: das ist ein deutscher Mann ohne deutsche Schwerfälligkeit. Von dem Augenblick an, als er zu der neuen Fahne schwur und seine Persönlichkeit mit den Zielen seiner großen Vorgänger Berlioz, Liszt, Wagner eins fühlte, hat er diese in keinem Augenblick mehr aus dem Auge verloren, sondern stets „die Sache um ihrer selbst willen getan", wie Wagner verlangt. Eine Zeit, ein Volk, in deren Wesen und Zielen die Kunst als Staatsangelegenheit Platz fände, hätte einen solchen Kopf und Charakter unter irgendeiner Form zum Organisator in seinem Fach erhoben. Denn er gehört zu dem so seltenen Typus des im Sozialen durch und durch praktischen Idealisten. Seine ganze Tätigkeit drückt seit Jahrzehnten in lapidarer Schrift den Gedanken aus: Wir haben das Erbe unserer Klassiker zu verstehn und zu verarbeiten; sobald wir aber selbst schaffen, dürfen wir nicht in der billigen Eitelkeit zweckloser Wiederkäuerei unsere Namen über Plagiate setzen; wir haben nur das Recht, zu komponieren, wenn wir neue Wege gehn. — So gewiß nun jeder Qualitätsmensch für die meisten anderen und teilweise für sich selbst ein Geheimnis bleibt, so darf doch hier versucht werden, jene einzelnen Linien bei Strauß zu verfolgen, die auf Innerliches hinweisen, ja die Gewißheit bieten, hier zu Folgerungen tatsächlicher Art zu führen. Um jene Zeit lag seine künstlerische Persönlichkeit, und damit auch bedeutungsvolle Seiten seiner menschlichen, der Mitwelt offen vor, und er ist sich in der Folge ohne jede Abweichung treu geblieben. Alle Grundmerkmale sind schon in diesem Präludium zum künftigen Straußbuch klar und unzweifelhaft festzulegen. Stellen doch die Eigenschaften, die einen großen Künstler machen, nur abnorme Steigerung der normalen Geistes- und Ge-

mütskräfte dar, die Strauß in allen seinen menschlichen Beziehungen stets in tiefer und reicher Art betätigt hat. So selbstverständlich sich bei ihm wie bei jedem Meister Grenzen der Begabung finden lassen, so tritt uns, sobald wir dem aus seinen Werken sprechenden Geist, Gemüt und Gesinnungsmilieu nähertreten und seine zahllosen Betätigungen zur öffentlichen Musikpflege überblicken, überall der gerade, große und reine Charakter entgegen. Die Grundlage für sein tonsetzerisches Schaffen bot die abnorm hohe Entwicklung der beiden Faktoren jeder künstlerischen Arbeit, bei ihm der passiven Rezeptivität auf geistigem Gebiet und der aktiven Gestaltungskraft der musikalischen Fantasie. Der erste dieser Faktoren, die ungewöhnlich starke Suggestibilität, eine Ureigenschaft des Künstlertums, geht schon aus seinem Verhältnis zu den Mentoren seiner Jugend hervor. Treu studiert er die klassischen Meister, die ihm sein Vater empfiehlt; sorgfältig macht er seine theoretischen Aufgaben für Friedrich Wilhelm Meyer. Daneben erfüllt er fleißig alle Wünsche seiner Lehrer für Klavier und Violine. In seiner Epigonenzeit gibt er sich mit solcher Intensität seinen Stilvorbildern Mendelssohn, Schumann, Brahms hin, daß er emsig und dabei virtuos ausgearbeitete Werke in ihrer Faktur schreibt. Am meisten tritt sein Einleben in die unvergleichlich edle Eigenart Schumanns hervor, die durch Jahre hin so viele seiner Themen gestaltet hat. Selbst den Übermut seiner Burleske äußert er in der Observanz romantischer Formenkultur und Formenfülle. In Meiningen lebt er sich ganz in die Auffassungs- und Direktionsweise Bülows ein. Dann sind die Eindrücke der italienischen Landschaft derart mächtig, daß sie einen für ihn selbst ganz neuen Kompositionsstil in ihm erzeugen. Eifrigst liest er in der Folge alle von Ritter hochgehaltene Ausdrucks- und Programmusik und die Kunstschriften ihrer Vertreter; in Weimar sehen wir ihn später in stilechten Wagner- und Lisztaufführungen mit äußerster Hingabe aufgehen. Bezüglich des Stoffes aber, der auf ihn als Komponisten jeweils eine so fast beispiellos intensive stilbildende Macht aus-

übte, läßt diese den Entschluß zum Durchkomponieren nur zum kleinsten Teil freiwillig erscheinen. Es ist ziemlich gleich, ob man betont, der gewählte Stoff habe seine musikalische Phantasie in neue Ausdrucksbahnen gelenkt, oder er habe ihn wählen müssen im Vorgefühl, daß das geschehen werde.

Die Quantität des zweiten, des aktiven Faktors, äußert sich in einer gleichfalls ungemein gefühlsintensiven Konzeption der dem aufgenommenen Stoff entspringenden tonschöpferischen Arbeit. Das Verständnis für diese Grundbedingung seines Schaffens ist erschwert durch die ihm natürliche verhältnismäßige Kompliziertheit der musikalischen Schreibweise. So lange das Technische beim Hören, Spielen, Lesen so große Verstandesarbeit verursacht, daß dies der einzige Anteil des „Konsumenten" an dem Werk bleibt, tritt eben dessen Empfindung nicht in Tätigkeit, und er ist leicht geneigt, dies Moment naiv auf das Werk übertragend, dieses selbst für „Verstandesarbeit" zu halten. Auch Strauß' im Verkehr mit der Außenwelt schon früh durchaus ruhiges, bescheiden selbstsicheres Wesen, bestätigte manchem diese Ansicht; es gibt genug seltsame Leute, die sich einen Mann, wenn er gesund aussieht, sich gut anzieht, mit Appetit ißt, ohne ihn anderen zu verderben, und auch sonst gepflegte Manieren hat, nicht in dem kolossalen, unfreiwilligen Prozeß elementarer Inspiration denken können. In bezug auf die tonsetzerische Schwierigkeit seiner Schreibweise äußert Strauß in einem Brief an Friedrich v. Hausegger, das Streben nach fruchtbarer Wahrheit dem nach falscher Bescheidenheit weit voranstellend: „Wenn man mir vorwirft, ich schreibe zu kompliziert — zum Teufel! noch einfacher kann ich's nicht ausdrücken, und ich strebe nach möglichster Einfachheit; ein Streben nach Originalität gibt es bei einem wirklichen Künstler nicht. Was meine musikalische Ausdrucksweise oft überfeinert, rhythmisch zu subtil reichhaltig erscheinen läßt, ist wahrscheinlich ein Geschmack, der mir leicht als gewöhnlich, schon oft dagewesen und daher überflüssig, nochmals wiedergekaut zu werden, erscheinen läßt, was anderen, nicht bloß

Laien, als höchst modern und dem zwanzigsten Jahrhundert angehörig vorkommt." Gelegentlich betont Strauß allerdings, daß er es für überflüssig halte, hundertmal Dagewesenes zu wiederholen, das versteht sich aber für einen schöpferisch Veranlagten von selbst, und er will an jener Stelle gerade den Vorwurf des Erklügelten damit abweisen. Wenn unter den blutjungen Leuten anfangs der achtziger Jahre in München jemand über das Erdachte Straußischer Harmonik klagte, wies gewöhnlich einer den Sprecher zurecht: Wenn wir uns Mühe geben müssen, allmählich hinter seine Schreibweise zu kommen, so ist das doch kein Beweis, daß sie ihm nicht ganz natürlich und selbstverständlich war; sein Vorstellungsvermögen fängt „halt" da an zu arbeiten, wo unseres aufhört. Wie bei jedem wahrhaft genialen Künstler, so lag auch in Strauß' Natur der unermüdliche, weit über normale Dimensionen hinausgehende Fleiß zur formell vollendeten Ausarbeitung seiner Eingebungen. Ungemein ist diese Fähigkeit andauernd gleichmäßiger Gestaltungsarbeit und emsig exakter Einzelausführung, die sich in seinen fast korrekturlosen Partituren schon äußerlich darstellt. Die hingebende Sorgfalt, mit der er in einer bis dahin unerhört ausgebildeten Polyphonie das unendlich verzweigte Detail jener der inneren Notwendigkeit entquellenden Grundrisse seiner Werke im Dienst des Unbewußten, Unerforschlichen ausarbeitete, hat für den sorgsamen und pietätvollen Leser seiner Arbeiten etwas von heiligem Amt, etwas ethisch Hohes an sich. Und zu all den gewissenhaften reproduktiven und kompositorischen Leistungen kam dann noch die unendlich mühsame Korrektur der Druckbogen von Partituren und Stimmen der eigenen Werke, eine „gräßliche, krampfhafte", ja „schauerliche" Tätigkeit, wie sie Strauß in Briefen benennt. Ermöglicht wurde diese außerordentliche Summe von Arbeit durch eine besonders stark entwickelte Gabe willkürlichen Abspannens nach ungewöhnlichen Leistungen des Nervensystems, die so sehr zu dessen Gesunderhaltung beiträgt und selbst als Zeichen besonderer Gesundheit gilt. Sofort nach Beendigung irgendeiner

Riesenaufgabe als Komponist oder Dirigent war Strauß meist imstande, die höheren Zentren in Ruhe zu versetzen und mit voller Hingabe einen gemütlichen Skat zu spielen, wie er es z. B. auf der Heimfahrt von Dresden nach Berlin um 10 Uhr vormittags nach der gewiß innerlich genugsam aufregenden Uraufführung der „Salome" tat. Und es ist bekannt, daß er dann nicht „fortdirigiert", sondern recht gut spielt, „gerissen", wie die Geldbörse manches Partners zu erzählen weiß. Diese Liebe zum Spiel, besonders Tarok und Skat, trat schon auf dem Gymnasium hervor. Er operierte stets ernsthaft, intelligent und verwegen und konnte nach Jahren noch bei markanten Partien den Sitz der Karten, Gang des Spiels und die Fehler der Partner bestimmt angeben. Seine Freunde, wie Thuille, Schillings waren meist auch hierin seine Gefährten. Für seine ganze seelische Ökonomie ist dies Moment von Wichtigkeit. Denn gerade im Spiel ruht sich seine Psyche am besten aus; dessen Gang hält sie fest und bringt den sonst beinahe beständig regen, die bloße Unterhaltung als Aufforderung oder Vorwurf durchklingenden Schaffenstrieb einzig zum wirklichen Schweigen in ihm. Nach beendeter Aufführung war Strauß in Beziehung auf das Verhalten zum Urteil des Nebenmenschen stets von robuster Gesundheit. Fern von quälerischer Empfindlichkeit, hielten sich seine Äußerungen stets auch fern von Indolenz, nach dem Grundsatz: ich schreibe, wie ich's empfinde, und der andere sagt, wie es ihm gefällt; beides ist unser natürliches Recht.

Auch erholte er sich von dem immensen Ernst seines Wirkens nach echt süddeutscher Art durch satirisch-heitere Momente, wie wenn er 1896 in der Münchener „Jugend" ein Lied spendete, später als Opus 31, 2, gedruckt, das in Des steht, aber im freien Ausströmen der Empfindung einen halben Ton höher schließt und unter dem Strich den Vermerk trägt, wer es noch im Lauf des 19. Jahrhunderts singen wolle, möge dies mit dem zur Auswahl beigefügten Schluß in der Haupttonart tun, — was ihm eine Zitation zu seinem damaligen Chef, Herrn von Perfall, eintrug, der ihm bedeutete, ein Königlich bayerischer

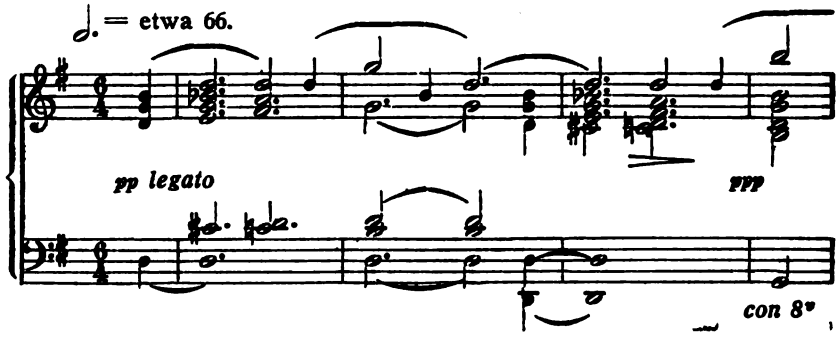
Hofkapellmeister dürfe mit dem Publikum nicht so umgehn. Oder wenn während seines Eulenspiegels junge Enthusiasten nach dem scheinbar abschließenden langen Pianissimo vor dem letzten $^4/_8$-Takt Miene machten zu klatschen und er ihnen vom Dirigentenpult aus mit vertraulicher Würde abwinkte. Unnachahmlich wußte er als Vereinsvorsitzender den langsam und feierlich seine Beschwerde einleitenden, stolz-verdrießlich-schweren Schwierigkeitsmeier mit einer jovial-gemütlichen Wendung zu verblüfftem Schweigen zu bringen und damit endlose Erörterungen abzuschneiden. Aber stets, wenn Strauß im Verkehr seine humoristische Ader pulsieren fühlt, zum Beispiel gegenüber irgendeinem unmusikalischen Musikexpertchen, das sich für wichtiger hält als ihn und ihm Verhaltungsmaßregeln für die nächste Oper gibt, so klingt dabei gewöhnlich ein Zug rein menschlicher Güte durch, der zuweilen gerade die leicht von ihm Ironisierten besonders zu ihm zieht.

In dem gern ästhetisierenden, auch Gefühlsmomente theoretisierenden Sinn unserer Zeit mußte es nun liegen, daß man den hohen, ja teilweise für uns noch maßstablosen Werten, die er uns gab, durch Einordnung in die Gesamtentwicklung ihres Faches eine systematische Begründung zu verleihen suchte. Woher kommen wir, wohin gehen wir, und auf welchem Punkt dieser großen Linie stehen wir mit Strauß? Bei diesem Blick in die Zukunft dürfte man, wie bei jeder Frage der Kunstentwicklung, nicht die Rolle der Reaktion vergessen. Und hiernach möchte ein gewisser Erfolg, im Gegensatz zu Strauß, künftigen „Primitiven" der Tonkunst beschieden sein. Jedenfalls aber fragt in solchen Dingen die Fantasie mehr, als die Überlegung beantworten kann. Einfache Lösung verhieß die Formel: Strauß ist ein Kind seiner Zeit, also zählen wir die Hauptmerkmale der deutschen Gegenwart auf, um sie sicher in ihm als einem ihrer Hauptvertreter wiederzufinden. Aber selbst wenn wir wüßten, wie diese rein technisch denkfreudige, sonst aber alte Schablonen jeder Art, mehr als seit langem eine vor ihr, verehrende Epoche mit ihrem Überfluß an literarisch reproduktiver

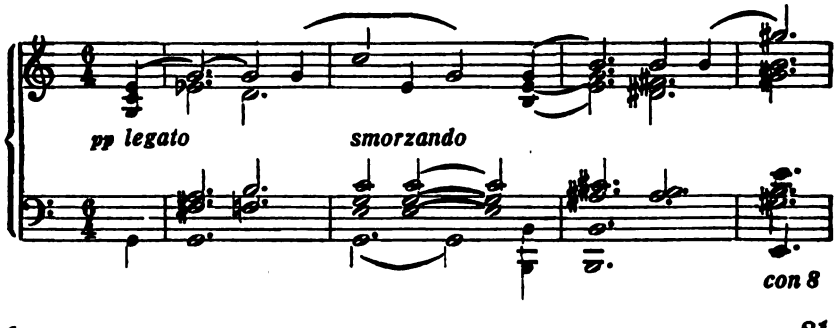
und ihrem Mangel an originaler Geistesarbeit zu charakterisieren sei, so kämen wir dadurch Strauß nur wenig näher. Nicht einmal der Versuch, das Genie als Ausdruck des Besten seiner Zeit anzusehen, bestätigt sich ja in der Musik, viel eher wird die Zeit hier zum Ausdruck des Genies. So wenig Beethoven der Ausdruck des deutschen Tiefsinns ist, indem die deutsche Musikwelt gerade durch ihn um eine ihr bis dahin unbekannte Art von Tiefsinn bereichert wurde, so wenig ist Strauß der Ausdruck unserer Zeit; das Glänzendste an seinem Charakter ist ja gerade die Gegensätzlichkeit zu ihr. Vielmehr sind wir im Begriff, mit einem starken Teil unseres Musikempfindens straußisch zu werden. Die für politische oder Kulturgrößen mögliche Methode, sie wesentlich aus dem Charakter ihrer Epoche heraus zu verstehen, ist auf den Künstler überhaupt weniger anwendbar, da bei ihm die persönliche Eigenart viel wesentlicher, und diese beim Musiker wohl noch schwerer zu fassen und darzustellen ist, als beim Dichter und Maler. Damit sei der Spekulation der Rücken gekehrt und der Blick der weiteren Folge der Tatsachen zugewandt.

Dieser flüchtige Überblick, der die Einheitlichkeit und strenge Konsequenz in der Entfaltung von Strauß' künstlerischem Naturell vorausnehmend dartun soll, schien ersprießlich vor dem Eingehn auf die Betätigung seiner eigenen Komponistenpersönlichkeit, als deren Beginn, — oder, wenn man diesen lieber erst in Don Juan sehen will, — als organische Vermittlung zu deren Beginn die Italienische Fantasie zu gelten hat. Als er von der Reise nach Italien wiederkam, erwarteten ihn in München die Korrekturbogen von Wandrers Sturmlied und dem Klavierquartett; dann arbeitete er nach den mitgebrachten Skizzen die viersätzige sinfonische Fantasie Aus Italien aus. Das in G-dur stehende Werk für großes Orchester nimmt mit seinen Satzüberschriften: Auf der Campagna. — In Roms Ruinen. Phantastische Bilder entschwundener Herrlichkeit, Gefühle der Wehmut und des Schmerzes inmitten sonnigster Gegenwart. — Am Strande von Sorrent. — Neapolitanisches

Volksleben (mit dem Lied „funiculi“ auf die Vesuv-Dampftrambahn) — eine Sonderstellung ein, indem es die Sinfonik der ersten Epoche und die Programmatik der zweiten noch vereint enthält; von reiner Instrumentalmusik schrieb Strauß nachher nurmehr die ungleich weniger fortschrittliche Violinsonate Opus 18. Hier wird am besten genießen, wer aufmerksam die Überschrift jedes Satzes liest und sich dann unbefangen den Fantasien des Autors überläßt. Neben den Strömen glühenden Farbenreichtums, dem in glänzendster Orchestertechnik sprühenden Humor des Finale finden sich Stellen von zartester harmonischer Schönheit, wie im zweiten Satz, in der Durchführung des zweiten Themas, Seite 21 des Auszugs für zwei Klaviere:



Bei der Reprise liebevoll verändert



Im dritten Satz: „Am Strande von Sorrent" besticht die virtuose Naturmalerei; echt italienisch empfunden ist hier unter anderem die a-moll-Melodie der Oboe, Seite 53 des Auszugs für zwei Klaviere. Viel zu selten gelangt diese, Schönheit und Charakteristik in hohem Maß vereinigende, unermeßlichen Wohllaut einschließende Partitur zum Klingen; jetzt, nach all den Jahren, in denen der Konzertbesucher so viel — anderes gehört hat, würde ihr mehr werbende Kraft innewohnen als zur Zeit ihres Entstehens. Am 2. März 1887 leitete Strauß das Werk im ersten Abonnementskonzert des Hoforchesters. Den lauten Widerspruch, der in diesen Odeonskonzerten zu den eingewurzelten schlechten Gewohnheiten einiger Konservativer gehörte, sah er mit großer Seelenruhe als etwas bei wirklich Neuem Selbstverständliches und fast den Gehalt an Echtem Verbürgendes an. Nach dem Konzert schrieb er an seinen Onkel Hörburger: „Die Aufführung meiner Fantasie über Italien hat großen Rumor hier hervorgerufen — allgemeine Verblüffung und Wut darüber, daß ich nun auch meine eigenen Wege zu gehen anfange, meine eigene Form schaffe und den faulen Menschen Kopfzerbrechen verursache; die ersten drei Sätze fanden noch leidlichen Beifall; nach dem letzten, Neapolitanisches Volksleben, der allerdings etwas arg toll ist (in Neapel geht's aber auch bunt her), ging neben lebhaftem Beifall auch ordentliches Zischen los, das mir natürlich großen Spaß machte." Mit dem „Spaß" mußte es wohl stimmen; denn als Vater Strauß bestürzt und empört über die Zischer ins Künstlerzimmer kam, saß sein Sohn auf dem Tisch und baumelte vergnügt mit den Beinen. „Nun, ich tröste mich, bin mir des Weges, den ich machen will, genau bewußt; es ist noch keiner ein großer Künstler geworden, der nicht von Tausenden seiner Mitmenschen für verrückt gehalten worden ist. Pschorrs waren entzückt, sonst gab's auch noch einige Enthusiasten: Levi, Ritter, Kapellmeister Meyer, die waren dafür ganz weg, die waren aber auch die einzigen, die das Werk bereits genau kannten." Auch an Bülow schrieb Strauß über das Werk: „Der erste Schritt zur Selbständigkeit!" Ihn bat

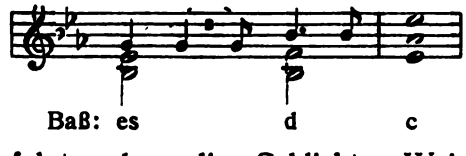
er, die Widmung der Fantasie als kleines Zeichen seiner großen Dankbarkeit anzunehmen, und der Meister entgegnete sofort: „Ihre liebenswürdige Absicht, mir die durch Lokalopposition dekorierte sinfonische Fantasie widmen zu wollen, nehme ich mit dem gleichen Enthusiasmus an, den ich sonst gemeiniglich für Ablehnung ähnlicher Auszeichnungen an den Tag zu legen pflege." An Spitzweg schrieb Bülow dann aus Hamburg über die Fantasie: „Mein künstlerisches Interesse ist so gespannt, als nächst etwa einer Brahmsschen Novität überhaupt mir, der seine Konsumptionsfähigkeit nachgerade zur Neige erschöpft hat, noch möglich ist." Wenige Monate später freilich äußerte sich Bülow, körperlich leidend und seelisch verstimmt, infolge der schweren Enttäuschung durch die Fronarbeit im Hamburg-Altonaer Theaterdienst, die ihm Strauß durch einen an August Steyl in Frankfurt gerichteten, überaus klugen und die Hamburger Verhältnisse, besonders Pollini, scharf durchschauenden Brief vergeblich zu ersparen gesucht hatte, an Ritter: „Macht mich das Alter so reaktionär? Ich finde eben, daß der geniale Autor bis an die äußerste Grenze des tonlich Möglichen (im Gebiete der Schönheit) gegangen ist, dieselbe eigentlich ohne dringende Not häufig überschritten hat. Ein wundervoller, beneidenswerter Fehler, diese Üppigkeit von Einfällen, dieser Reichtum von Beziehungen, allein . . . nun, ich erwarte die Aufführung. Die kolossalen Schwierigkeiten der Ausführung beklage ich am meisten." Der Brief schließt: in Erinnerung an Meiningen und „unseren Phönix Strauß".

Inzwischen hatte Strauß schon wenige Tage nach der Münchener U r aufführung der Italienischen Fantasie, am 8. März (1887) im Kölner Gürzenichkonzert die von „Wandrers Sturmlied" mit tiefgehendem Eindruck geleitet. In diese erste Münchener Theaterzeit fällt auch die Veröffentlichung von L i e d e r n, die großenteils freilich nur als Vorboten der eigentlichen Straußischen Lyrik anzusprechen sind. Die Münchener Dichter boten ihm noch nicht das, was ihm innerlich homogen war. Zunächst erschien Opus 15, Madrigal von Michelangelo

und vier Lieder von Schack, von dem Strauß in jener Zeit nicht weniger als sechzehn, zum Teil nicht günstige Texte komponiert hat. Die zwei Frau Johanna Pschorr zugeeigneten Sopranlieder „Winternacht" und die liebliche „Heimkehr" sind sehr sangbar, die drei Altlieder, Viktoria Blank von der Münchener Hofoper gewidmet, dagegen auf allzu deklamatorisch zugeschnittene Texte gesetzt.

Im folgenden Heft kehrte er abermals zu dem gedankenreichen, aber ebendeshalb, wie auch in seiner Rhythmik, dem Musiker oft nur wenig entgegenkommenden Schack zurück. Dieses Heft, Opus 17, enthält zwischen fünf anderen, deren mit Sinn überladene und rhythmisch etwas starre Diktion eine fließende Melodik nicht begünstigt, als zweites das berühmte Ständchen „Wach auf, wach auf, doch leise, mein Kind", dessen unausrottbare Beliebtheit dem Komponisten später manchen Seufzer erpreßte. Oft genug mußte er den gutgemeinten Rat anhören, doch wieder etwas „so Dankbares" zu schreiben. Diese so oft fälschlich als echtes „Lied" im günstigen und ungünstigen Sinn erwähnte Komposition, mit ihrer zauberhaft duftigen Klavierbegleitung in glücklicher Stunde entstanden, ist geradezu ein Schulbeispiel für den Kampf des Prinzips der strengen Deklamation mit der musikalischen des Lied-Melos. In dem Anfang: „Wach auf, wach auf, doch leise, mein Kind! Um keinen vom Schlummer zu wecken", ist, damit „keinem" nicht durch die Länge der Note zu sehr betont wird, die Thesis „wecken" um eine Takthälfte verschoben. Bei „Um über die — Blumen zu hüpfen" ist „über" betont. „Mondscheinnacht" hat der metrischen Symmetrie wegen den Akzent auf der Endsilbe. Der Dichter sang: „Die Nachtigall uns zu Häupten soll — Von unsren Küssen träumen." Reizvoll ist hier die Trennung durch den Endreim „soll", ebenso der Halbakzent auf „von", wie oft bei Präpositionen! Beides vernichtet die Musik durch grammatikalisch korrektes: „uns zu Häupten — Soll von unsren Küssen träumen". In der Stelle „Unter den Lindenbäumen" bekommt bei Strauß „bäumen" den Akzent. Der Dichter akzen-

tuiert auch natürlich: „Die Rose, wenn sie am Morgen e r - w a c h t", nicht: wenn sie am M o r g e n. Um das Stück deklamatorisch zu rationalisieren, d. h. die Einheit zwischen dichterischer und musikalischer Rhythmik herzustellen, die das Ideal des Kunstliedes heißen darf, müßte man es teilweise u m - schreiben, d. h. die natürliche Takteinteilung der ganz famosen Melodie herstellen und i h r die Textveränderungen anpassen. Was die Notenwerte anlangt, so hat man beim „Ständchen", wie bei so mancher anderen herrlichen Liedmelodie von Strauß, an einzelnen Stellen das Gefühl: g e s u n g e n müßte es soundso lauten; nun aber ist es deklamiert, und deshalb verändert. Der Autor hat das berühmte Lied, wie angedeutet, oft genug, wenn auch aus anderen Gründen, kräftig verwünscht, obschon es für Hunderte „kleine Leute" der ganze Richard Strauß ist, und ob- schon sich gerade in diesem Zwitterding von älterem und modernem Lied glücklich empfundene Taktwechsel finden, die ihrer Zeit vorausweisen. Opus 17, das „Ständchen"-Heft, ent- hält noch das in Singstimme und Begleitung wundersam duftige „Geheimnis", eines jener Lieder, die trotz des thematisch lockeren Gefüges der Singstimme durch die Einheit der Stim- mung den Eindruck der Geschlossenheit erzielen. Im folgenden Heft dieses ersten Liederfrühlings, Sechs Lieder, Opus 19, aus „Lotosblätter", abermals von Schack, ist besonders bemerkens- wert das zweite: „Breit' über mein Haupt", ganz in freier The- matik gehalten; auch das Nachspiel des Klaviers klingt nur wie absichtslos an das dankbare Anfangsmotiv der Singstimme an:



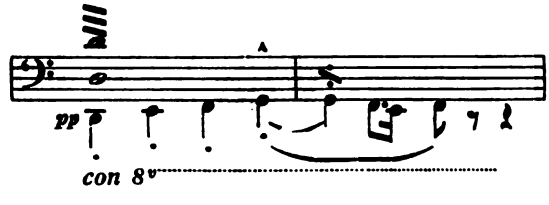
Zunächst folgten dann die „Schlichten Weisen", Opus 21, Fünf Gedichte von F. Dahn, eine Reihe trefflich pointierter Sinn- gedichte, bei denen der flotte Sinn und die kecke Rhythmik der Sprache, unmittelbar in musikalischen Reiz umgesetzt, im Kon-

zertsaal von sicherster Wirkung ist: All' mein' Gedanken; Du, meines Herzens Krönelein; Ach, weh mir unglückhaftem Mann, die mit den verwandten Liedern Opus 29, 2; 36, 2, 3; 37, 5; 43, 2, lauter glänzende Treffer bedeuten. Gleichfalls der Sphäre des Sinngedichts gehörten Dahns Mädchenblumen, Opus 22, an, vier unendlich reife, mit fesselnden Details durchsetzte Gaben lyrischen Sprechgesangs. Ein wirklicher Vortragskünstler mit schönem Material kann mit dem ganzen Heft, wie es ist, ein intelligentes Publikum in hohem Maß erfreun. Endlich schließen sich hier an Zwei Lieder, Opus 26, nach Lenau, „Frühlingsgedränge" und „O wärst du mein", beide wirksam deklamiert; der Sangbarkeit steht der Text im Wege, beim ersten durch die Fülle der Silben, beim zweiten durch die des Inhalts. In dieser Vorliebe für Gedankenlyrik und für literarisch wertvolle Gedichte steht Strauß von Anbeginn seines Liederschaffens in starkem Gegensatz zu Brahms, der oft, wie bei seinem Liebling Daumer, das ungeschickteste, formell unliterarischeste Stammeln vertonte, wenn ein Strom heißer Empfindung darin zu fühlen war. Hatte dieser Strom bei Brahms den entsprechenden der Melodie ausgelöst, dann war ihm die Deklamation im einzelnen zuweilen herzlich einerlei, während der von Hause aus universell-ästhetisch hochgebildete Strauß stets mit einer gewissen Ängstlichkeit an der syntaktischen und deklamatorischen Korrektheit hing. — Der Sommer 1887 brachte die mit einfachen Mitteln große Farbenpracht entfaltende Violinsonate, Opus 18, von der oben schon im Zusammenhang die Rede war, das einzige Werk für Kammermusik und damit das letzte aus dem Geist Schumanns geborene, das er nach der Italienischen Fantasie noch schrieb. Es zeigte, wie fest der Einfluß dieser großen Persönlichkeit noch nach den Jahren des inneren Anschlusses an Brahms in ihm wurzelte. Auch die Bayreuther Vorstellungen besuchte er in diesem Sommer wieder.

Nur im fernsten Sinne von Schumann und nur in ganz mittelbarem von Wagner beeinflußt aber zeigt sich das eigentliche Ereignis jener Zeit, der Übergang zur reich- und freigeglie-

derten einsätzigen Form mit programmatischer Überschrift, in der ersten Bearbeitung der „Tondichtung für großes Orchester" Macbeth, Opus 23. Im Januar 1888 schreibt Strauß an seinen Onkel Hörburger, daß er mit dieser sinfonischen Dichtung einen ganz neuen Weg betreten; mit ihm und dem eben entworfenen Don Juan hoffe er seine eigene Bahn gefunden zu haben, zu der die Italienische Fantasie die Brücke war. Den Macbeth widmete er seinem Freund Ritter. Erst im August des Jahres machte Strauß einen eindringlichen brieflichen Versuch, bei seinem Meister Bülow für den neu eingeschlagenen Weg Verständnis zu finden. Er schreibt unter anderem: „Eine Anknüpfung an den Beethoven der Coriolan-, Egmont- Leonore III-Ouvertüre, der Les Adieux, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeitlang eine selbständige Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik noch möglich ist. — Ich sehe nicht ein, warum wir uns, bevor wir unsere Kraft erprobt haben, die Kunst vielleicht einen kleinen Schritt vorwärts zu bringen, sofort in das Epigonentum hineinreden sollen; wenn's nichts geworden ist — na: dann halte ich es immer noch für besser, nach seiner wahren künstlerischen Überzeugung vielleicht auf einem Irrwege etwas Falsches, als auf der alten, ausgetretenen Landstraße etwas Überflüssiges gesagt zu haben." — Offenbar von Liszts großem Gedanken beeinflußt, der Inhalt müsse sich bei jedem Tonwerk seine Form selbst schaffen, kommt Strauß zum Wesentlichsten seiner Anschauung: „Will man nun ein in Stimmung und konsequentem Aufbau einheitliches Kunstwerk schaffen und soll dasselbe auf den Zuhörer plastisch einwirken, so muß das, was der Autor sagen wollte, auch plastisch vor seinem geistigen Auge geschwebt haben. Dies ist nur möglich infolge der Befruchtung durch eine poetische Idee, mag dieselbe nun als Programm dem Werke beigefügt werden oder nicht." Diesem springenden Punkt für Strauß' individuelle Kunst hat sich aber der Adressat, Bülow, damals noch nicht assimiliert;

denn er schrieb mit dem ihm wohl eben zur Hand liegenden Rotstift unter den Brief die Worte: „Theorie grau oder grün — aber Praxis heißt: schöne melodiöse Musik machen." In dieser kurzen Bemerkung liegt die Quintessenz des zeitweisen Mißverständnisses zwischen beiden Künstlern. In der ersten, unveröffentlichten Bearbeitung schloß der Macbeth, diese erste der „Tondichtungen", mit einem Triumphmarsch des Macduff in D-dur. Auf die Beanstandung Bülows, da die Tondichtung ja doch Macbeth darstelle, änderte dies der Tondichter. Zum Verständnis des in der furchtbaren Konsequenz seines Stimmungsgehalts grandiosen Werkes sei auch hier die unmittelbare Hingabe an die Musik, im Gedanken an die Gesamtwirkung einer idealen Macbeth-Vorstellung empfohlen. Ist doch das Werk der Niederschlag des Eindrucks einer prachtvollen Aufführung des Dramas Shakespeares durch die Meininger. Strauß hat in die Partitur nur an zwei Stellen Motivbezeichnungen eingetragen: nach den einleitenden 5 Takten auf der Dominante A und einer Pausenfermate das erste Motiv: „Macbeth," das später nach dem in der edlen Gemessenheit schottischer Adelsweise gehaltenen Einzug des Königs unheimlich in den Baßinstrumenten erklingt:



und bald nach dem Beginn das zweite Motiv: „Lady Macbeth". Weitere Themen führen den Glanz kriegerischer Ehren ein, andere ein Ringen mit ruhelos wühlenden Mächten des Zweifels, Grauens und Strebens zum Entschluß. Ausdrucksvolle Kantilenen, die sich, aus den beiden Motiven entspringend, dazwischenmengen, deuten tiefe Liebesempfindungen als Triebfedern des furchtbaren Spiels an. Tragisch erschütternd wirkt

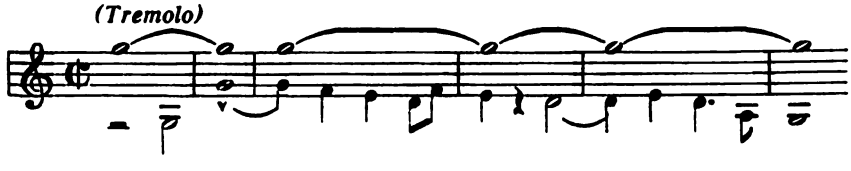
das nach höchstem Glanz gegen den Schluß hin ersterbende Macbethmotiv, wonach ein rasches Crescendo in wenigen Takten zum abschließenden Fortissimoschlag führt. Die nahezu gänzliche Vernachlässigung des gewaltigen eindrucksicheren Werks mit seinem ungemischten, aber in den Farben äußerer Pracht auftretenden Ernst, gehört zu den vielen und großen Gedankenlosigkeiten unseres Konzertspielplans.

Auf diese erste Bearbeitung des Macbeth folgte sogleich eine zweite Tondichtung, Don Juan, Werk 20, nach dem Epos Lenaus. Hier treten alle die Faktoren, die bis einschließlich der Domestika für den Stil dieser Gebilde aus Strauß' Feder charakteristisch bleiben, in jener glanzvollen Art in die Erscheinung, die sie meist bis heute zu Lieblingsstücken erster Orchesterkonzerte macht: die fein profilierte melodische Linie in ihrer lebensvollen, von jeder, bei den früheren Romantikern so oft bemerkbaren, Beharrlichkeit und Schwerbeweglichkeit befreiten beflügelten Rhythmik, die mit neuen Mitteln musikalisch-dichterischer Phantasie arbeitende kecke Kontrapunktik im Zusammentreffen, Über- und Durcheinanderwegschreiten der Melodienzüge, die leichtbeschwingte Schlankheit der Satzform, in der jede etwa mögliche Gefahr der Umständlichkeit und Absichtlichkeit thematischer Durchführung in weitgeschwungenem Bogen umgangen wird, der faszinierende Wechsel von Neben- und Nacheinander des harmonischen und motivischen Gehalts, das Feuer des Temperaments, in dem scheinbar Disparates zusammenglüht, alles in der inspirierten Polyphonie einer plastisch kühnen Instrumentation. Im Don Juan genügt es zum Verständnis, sich von den der Partitur vorgesetzten Versen die zwei Zeilen zu merken:

„Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
Solang der Jugend Feuerpulse fliegen!",

und zu beachten, daß alle die teils kurzen teils ausgeführten Seitenthemen Frauen und ihre Liebe andeuten, die Don Juan genießt, wobei zwischendurch ein in Halbtönen absteigendes Motiv deutlich Überdruß und Unbefriedigung malt, endlich daß

das zweite, mit dem Oktavensprung beginnende, im Notenbeispiel unten gegebene Hauptthema ein weiteres: „Zu neuen Siegen!“ anstimmt, und mitten in deren Taumel das „Solang“ der zweiten Zeile sich verhängnisvoll geltend macht — die Feuerpulse erlahmen, das Ende ist da. In der Tonsprache seines Don Juan hat Strauß zum erstenmal und endgültig gewisse Seiten seines Wesens als Orchesterdichter ausgedrückt. Das Überschäumen sprühenden Lebenswillens tritt mit subtilster Technik, Zartheit und höchster Sorgfalt zu ausgesprochener Eigenart zusammen. Formell ist Don Juan klar, in freier Anlehnung an das Sonatensatzschema gebaut. Ein stürmisch jubelndes Hauptthema in E; durch die Doppeldominante fis deutliche Überleitung zu dem ersten ausgeführten, ruhigeren Mittelthema in H. Dann Hauptthema mit frei eingeführten kurzen Entwicklungen; zweites ruhigeres Mittelthema in G. Nun tritt jenes zweite Don Juan-Hauptthema der Hörner in C ein, ein Motiv



von Beethovenscher Plastik. Nach alter Art behandelt, d. h. die ersten vier Takte wiederholt und mit kadenzierendem Schluß, würde es auch dem naivsten Hörer sofort eingehn. Ein kurzes Einschiebsel (Maskenspiel), dann wieder erstes Hauptthema in E, dem das zweite, gleichfalls in der Haupttonart E, folgt; reich modulierende Verbindung beider bis zu einem dynamischen Höhepunkt. Dann plötzlich Pause, und durch die lange pianissimo gehaltene Unterdominante a-moll eingeleitet, Ausklingen in der Haupttonart.*) — Die Art, in der dies alles mit dem an-

*) Wie genau er alsbald auch die eigenen Werke ausarbeitete, zeigt die, freilich nur an der Hand der — kleinen oder großen — Partitur zu verfolgende Anweisung zum Don Juan, aus Weimar am 15. Januar 1890

gedeuteten musikpoetischen Gehalt erfüllt ist, wird jeder leicht selbst herausfühlen, und bis heute zählt Don Juan neben dem folgenden, Tod und Verklärung, zu den in weitesten Kreisen des Konzertsaals „durchgedrungenen" Werken von Strauß. Die Uraufführung des Don Juan wie die des Macbeth erfolgte erst später in Weimar.

Ungefähr gleichzeitig mit der inneren großen Wandlung von der konservativen Richtung des erstklassigen Epigonen nach der Seite des Fortschritts, der „Ausdrucksmusik" hin, beginnt auch in Strauß' äußerem Leben eine neue Gestalt aufzutreten: des Helden spätere Gefährtin. Er ging Ende August 1887 auf Urlaub für drei Wochen nach Feldafing, eine Bahnstunde von München entfernt, zu seinem Onkel Georg Pschorr; hier lernte er die nur einige Dutzend Schritte entfernt auf der anderen Seite der Dorfstraße wohnende Familie des bayerischen Generals Adolf de Ahna kennen. Dieser, neben seiner Tätigkeit im Kriegsministerium ein geschulter Amateur, der seinen weichen und kraftvollen Bariton noch zuweilen im kleinen Kreis, besonders in Wagnerpartien, hören ließ, war als Verehrer von Strauß' Talent hocherfreut, ihn kennen zu lernen. Die ältere der beiden Töchter, P a u l i n e, hatte die stimmliche Begabung des Vaters geerbt und ihre Lehrzeit als Opernsopran am Münchener

---

geschrieben und auf Bülows ausdrücklichen Wunsch diesem zugestellt: Anf. 𝅗𝅥 = 84, Buchst. C = 88, D 76, vor der H-dur Melodie noch etwas ruhiger beginnend. Die ganze Gruppe bis 7 Takte vor G (𝅗𝅥 = 60) sehr rubato und mehr im Ausdruck als im Tempo steigern. 3 Takte vor G = 76, H = 84, K 92 beginnen L = 76, bei der Modulation vom 22. Takt nach M an sehr zu modifizieren, und vom 7.—12. Takt nach N bis auf 69 zurückzugehn. A tempo 18 Takte von O = 84 (aber sehr wuchtig), tempo giocoso nach T = 92. 4 Takte nach U 63, aber sehr bald ruhiger werdend. V = 72, Cc 100 beginnen. 8 Takte vor der Generalpause 84 beginnen, nach der Generalpause 72 beginnen. — Gleichzeitig bittet Strauß den Meister, zu veranlassen, „daß ja keine thematische Analyse, sondern nur die der 1. Partiturseite vorgedruckten Lenauschen Verse mit allen Gedankenstrichen" ins Programmbuch der Berliner Philharmonischen Konzerte komme.

Konservatorium mit dem öffentlichen Vortrag der Agathenarie beschlossen, ohne noch den definitiven Schritt in die Praxis zu wagen. Strauß erkannte die Ergiebigkeit ihrer Anlagen, und bald begann unter seiner Leitung eingehendes Vortragsstudium, während für das Fixieren der Partien durch Korrepetitoren gesorgt wurde und auf seinen Wunsch Emilie Herzog die gesangstechnische Fortbildung, Frau Franziska Ritter, die Gattin Alexanders, die schauspielerische übernahm. Die Generalstochter, die den Gesang bisher immerhin in den Grenzen betrieben, die sie sich selbst gesetzt, mußte starke innere Wandlungen und enorme Steigerungen ihrer Anspannungskraft durchmachen, wenn Strauß, dieser großartige dramatische Lehrer, Wagner mit ihr studierte, unerbittlich auf dem intensivsten Ausdruck jedes Worts und Tons bestehend, unermüdlich vormachend und Wiederholung fordernd, sobald ihm das kleinste Moment des Vortrags aus der Höhenlinie der von ihm intendierten Steigerung bis zum Äußersten an Empfindung und Ausdruck zu sinken schien. Mit eiserner Macht riß sein Wille den ihren aus der relativen Bequemlichkeit behaglich sinnvoller, formfreudiger Gesangsbetätigung. Rühmenswert tapfer hat die Gefährtin, vorläufig noch Schülerin, bald Freundin, den Lebensweg ihres Helden lange Zeit aktiv begleitet und als verständnisvollste Interpretin seiner Lieder zur Verbreitung seines Ruhms in der ganzen Musikwelt beigetragen. Und noch eine neue Triebkraft war zu alledem in sein Innenleben getreten. Die nebensächliche Bemerkung in einem kulturhistorischen Feuilleton der Wiener Neuen Freien Presse über geheime künstlerisch-religiöse Orden in Österreich zur Bekämpfung der weltlichen Richtung des Minnesangs ließ in ihm den Stoff zu Guntram erstehen, der alsbald mit der inneren Gewalt eines Erlebnisses sich den in ihm selbst drängenden, durch philosophische Lektüre genährten Gefühlsrichtungen verband. Bülow schreibt Mitte September 1887 aus Hamburg: „Sehr frappiert hat mich Ihre interessante Mitteilung, daß Sie mit einem ‚Dramma lirico' umgehen. Ich vertraue Ihrer schöpferischen Jugendkraft, und

wünsche Ihnen zum Gelingen den erforderlichen Grad künstlerischen — Somnambulismus." Schon im Oktober schreibt Strauß an ihn: „Außerdem arbeite ich an der Fabrikation eines — erschrecken Sie nicht — selbsterfundenen, tragischen Originaltextes in 3 Akten." Und Ende März 1888: „Einen vollständigen Entwurf meines Opernstoffes habe ich fertig. — Ritter hat er sogar sehr gefallen."

Mehr als zwölf Jahre lang, von Ende 1889 bis ins Jahr 1902, stand Strauß in der Musikwelt wesentlich als Schöpfer der programmatischen Orchesterdichtungen da. Wenn auch er selbst, wie wir sehn werden, grundsätzlich die Unterscheidung von programmatischer und anderer Musik ablehnt, so erfordert doch die erstere Gattung, die er auf eine neue Basis stellte, bei ihm näheres Eingehn. Zunächst ihr Verhältnis zu der seiner speziellen Vorgänger, Mendelssohn, Saint-Saëns, Raff, die ja in ihrer Art und in ihrem Rahmen Vollendetes boten. Es ist mehr ein großer Sprung, als eine unmittelbar beim Gegebenen ansetzende Entwicklung zu erkennen. Mit der ausgedehnten Programmatik und dem viel reichlicheren Motivmaterial in der von Takt zu Takt zu verfolgenden Darstellung der äußeren und inneren Erlebnisse seiner Helden, schon mit der Zeichnung seines Don Juan, war jene Übersichtlichkeit und architektonische Geschlossenheit Früherer, die kaum über den aus zwei kontrastierenden Themen gebildeten Sinfoniesatz hinausging, nicht vereinbar. Noch Mendelssohn in seiner Sommernachtstraumouvertüre begnügte sich mit den beiden dichterischen Motiven der mondbeglänzten Zaubernacht und des derben Handwerkertums, wie Saint-Saëns mit irgendeinem geradlinig verlaufenden äußeren Vorgang oder Liszt mit einem knappen Literaturzitat. Ein Weitergehn über Berlioz ergibt sich durch das grundsätzlich Bestimmende der dichterischen Idee für Strauß, während Berlioz diese bekanntlich nach Maßgabe des primären musikalischen Einfalls beliebig modelt; den Fortschritt über Liszt bedeutet die enorme Bereicherung von Inhalt und Form, vor allem in der polyphonen Anlage. Es blieb nicht unbemerkt, daß über-

ragende Gestalten „Helden" für Strauß den Vorwurf bilden. So in Macbeth, Tod und Verklärung, Don Juan, Don Quixote, Eulenspiegel, dieser als Beispiel der geistigen Erhebung über die Masse durch den Humor gedacht, endlich im Heldenleben der Künstler selbst. Daß das kein Zufall sein kann, und daß eine Trennung von Kunstwerk und Künstler im Urteil darüber unmöglich ist, versteht sich. Zugleich aber macht dieses Einleben in eine besonders geartete Persönlichkeit begreiflich, daß das Verständnis für die Allgemeinheit nicht leicht ist. Der Essener Musikverein und andere im Rheinland gaben kürzere der Tondichtungen manchmal in beiden Teilen eines Konzerts. Und beim Don Juan war es dort frappant, um wieviel der Beifall beim zweitenmal dichter einsetzte und länger anhielt, als eine Stunde vorher. — Was die Beziehungen der Musik zu dem dargestellten oder doch mindestens als Anregung für den Autor selbst in Betracht kommenden dichterischen Stoff betrifft, so hat Strauß selbst seinen Tondichtungen außer dem Titel für die Öffentlichkeit keine oder nur sehr spärliche Erläuterungen beigegeben, jedoch Freunden bereitwilligst die Anregung durch Einzelheiten des Stoffes erläutert. Diese Freunde haben dann mit großer Genauigkeit alles von ihm Empfangene in den bekannten Musikführern niedergelegt. Die „Führer" schieben sich zwischen das Kunstwerk und den Genießenden, und das kann gut oder schlecht sein. Gewiß hatten sie zuerst das Verdienst, das Kothner-Urteil: „Ja, ich verstand gar nichts davon", unmöglich zu machen; man konnte nicht vorgeben, in Werken, deren Konstruktion und Thematik, jedermann billigst zugänglich, dort nachgewiesen war, nichts von Musik und von Gedankeninhalt zu finden. Wertvoll sind die programmatischen und motivischen Analysen, schon weil sie manchen Fingerzeig von Strauß selbst enthalten, den er später, des Erklärtwerdens müde, vielleicht nicht gegeben hätte. Doch kann die Hervorhebung des einzelnen Motivs bei einer grundsätzlich so komplizierten Faktur für das Verständnis belanglos, ja hinderlich werden; sein inneres Leben gewinnt es erst für den, der sein Auftreten in den ver-

schiedensten Schattierungen kennt. Und das ist eben nicht mit Dampfesschnelle in der Minute zu erreichen, die zur Aufnahme der einstimmigen Formel im „Führer" genügt. Anderseits braucht man gerade bei Strauß zum Verständnis sehr oft nichts als die deutliche Vorstellung des inneren Erlebens, der Empfindung, die er ausdrücken will; dann wird man seiner Musik von innen viel näher kommen, als selbst durch Auswendiglernen der im Vergleich zur lebendigen Wirkung des Ganzen doch unendlich armseligen Motivtafel von außen. Sie enthält seine Musikpoesie so wenig, als etwa die Aufzählung der Instrumente die Wunder seiner Orchesterwirkung, oder manchmal beinahe als der Setzkasten das Wesen einer Dichtung. Selbst die sinnvoll beziehungsreichste Anwendung eines Motivs wirkt tiefer, wenn sie einem mit dem Reinmusikalischen des Werks schon vertrauten Hörer durch die Empfindung von selbst klar wird, als wenn man ihn rein verstandesmäßig darauf hinleitet. Es ist daher falsch, vom Anhören einer Aufführung ohne Studium des Führers wie die Hexe im Faust zu sagen: „Wenn es der Mann unvorbereitet trinkt, so kann er, wißt ihr wohl, nicht eine Stunde leben." Strauß selbst hat ja mit dem Kommentieren gewöhnlich erst später dem Fragen der Freunde nachgegeben und hernach die Notwendigkeit der Führer oft genug verneint, selbst in bezug auf die mehr erzählenden Tondichtungen wie Don Juan, Eulenspiegel, Don Quixote. In wirkliche Verlegenheit kann man nur bei dem letztgenannten kommen, da hier einige Stellen ohne Programm reinmusikalisch kaum verständlich sind. Das Verhältnis von dichterischem und musikalischem Gehalt der Tondichtungen erfordert ein näheres Eingehen, indem der Hörer auch hier nicht nur mit dem Ohr in die Wunderwelt der Schilderung wie der sinfonischen Gestaltung dringen, sondern gerade die Darstellung äußerer Vorgänge im einzelnen genießen will. Die Gefahr, nicht zu wissen, „wo man ist", bedeutet da eine gewisse Schwierigkeit, der selbst der Führer nur in Verbindung mit dem Klavierauszug abhilft. Der Vorgang des programmatischen Schaffens selbst aber ist durchaus plausibel, indem die meist

durch Lektüre gegebene Anregung von der Phantasie des Musikers auf deren spezifische Weise ausgearbeitet wird, wie es ja in der Instrumentalmusik bei Beethoven und Brahms so oft der Fall war. Daß Strauß über Auswahl und Zweckmäßigkeit der Mitteilungen hierüber nicht systematisch vorging, sondern manches dem Zufall und den Freunden überließ, zeigt nur, daß mit der Niederschrift und Einstudierung des Werks die Sache wesentlich für ihn erledigt scheint, also einen echt künstlerischen, zweckunbewußten Idealismus. In diesem organisch entstandenen Gemisch von programmatischen Anregungen und reinmusikalischen Einfällen gehen beim Schaffen wechselweise einmal diese, einmal jene voraus, ihr Genießen vom Hörer fordert daher eine gewisse Einstellung; ein Minimum von bloßem Zuhören, ob nicht etwas Gefälliges ans Ohr klinge, genügt nicht. Das Einzigartige im Ganzen und Einzelnen dieser für Strauß normalen komplexen Schaffensart entschädigt den Empfänglichen reich genug. Es ist also viel zu viel verallgemeinert, wenn man sagt, die Musik als bloß schildernde, als Tonmalerei, werde hier zur Dienerin dichterischer oder realer Vorstellungen, also zur Kunst zweiten Ranges. Fragt man, ein wie großer Teil dieser „Programmusik" ohne Programm nicht mehr wertvoll und verständlich wäre, so handelt es sich meist nur um kurze Episoden, wie die Hammelherde und das Abtropfen der ins Wasser gefallenen Helden in Don Quixote. Und selbst da spielt die Musik mit ihren feinen thematischen Verästelungen nicht etwa gleichsam den Drehorgelmann, der auf die einzelnen Bilder nur hinzeigt. Ebensowenig will Strauß in Tönen abstrakte Theoreme ausdrücken. Einen seiner Anhänger, Paul Riesenfeld, der Straußischer Musik aus Anlaß einer „Seelenanalyse" im 102. Band von „Nord und Süd" allzuviel Philosophisches untergeschoben, bat Strauß brieflich, doch festzuhalten, „daß er ganz und gar Musiker und immer wieder Musiker sei, für den alle ‚Programme' nur Anregung zu neuen Formen sind, und nicht mehr". Ein anderes Mal schreibt er über die Programmfrage aus Anlaß von Besprechungen der Sinfonia domestica an Oskar

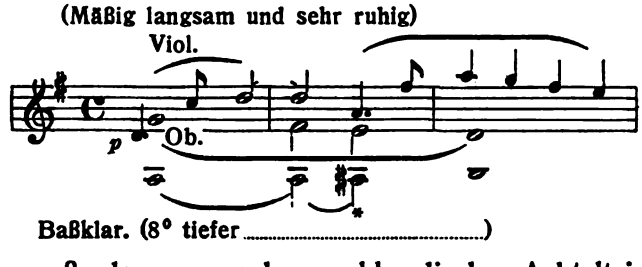
Bie, wie dieser in seinem Buch „Moderne Musik und Richard Strauß" berichtet: „Ist es nicht wunderschön, wenn es einem einfällt, die dichterische Idee zu verschweigen oder nur anzudeuten, als reuiger, in den Schoß der allein seligmachenden absoluten Musik (wissen Sie vielleicht, was absolute Musik ist? Ich nicht!) zurückkehrender Sohn gefeiert zu werden. Daß man nicht heute der und morgen ein anderer sein kann, sondern immer der sein muß, als der man vom lieben Gott erschaffen wurde, ist ein zu tiefsinniger Gedanke, als daß er im Gehirn eines Ästhetikers Platz hätte." Man sieht hieraus, wie wenig sich Strauß für das Abstrakt-Ästhetische der Sache interessiert und wie unmittelbar sich sein musikalisch-schöpferisches Empfinden in den Tondichtungen auslebt. — Ein naheliegendes Mißverständnis war es, im bloßen Klangbild als solchem den künstlerischen Zweck der Orchesterdichtungen zu sehn. Der unerhörten Klangwirkung vieler Stellen konnte sich auch der Unmusikalische nicht entziehen; durch sie entstand die einseitige, das Verständnis ausschließende Auffassung von Strauß als bloßem Farbenkünstler und Klangexperimentator. Schon das unwillkürliche Auftauchen der Frage: Wenn Strauß so wunderherrliche Klänge schreiben kann, warum schreibt er oft so häßliche? kann den Denkenden belehren, daß der Klang an sich nicht das Maßgebende für ihn sein konnte. Die Frage greift also im Grund einzig zurück auf die Eigenart des Stoffs, dessen Wahl ja aber zum größten Teil unwillkürlich ist. In keinem Fall war, wie beim älteren echten Romantiker, dafür entscheidend, daß sein Milieu mit einem besonders hohen Maß von Wohllaut sich vertrug. Wir verdanken Strauß' eigener Feder eine scharfe Beleuchtung dieses Verhältnisses von Mittel und Ausdruck. Im Januar 1889 richtete er an den Musikkritiker Karl Wolff ein dankendes Schreiben über dessen verständnisvolle Besprechung der Fantasie „Aus Italien", in dem er unter anderem äußert: „Bei der erschreckenden Urteils- und Verständnislosigkeit eines großen Teils der heutigen Männer der Feder lassen sich solche, wie auch ein großer Teil des Publikums, durch vielleicht blen-

dende, rein nebensächliche Äußerlichkeiten meines Werkes über den eigentlichen Inhalt desselben täuschen, ja übersehen ihn vollständig. Dieser besteht in Empfindungen beim Anblick der herrlichen Naturschönheiten Roms und Neapels, nicht Beschreibungen derselben — ein musikalischer Bädecker Süditaliens, bekam ich einmal zu lesen: — Es ist doch eigentlich zu lächerlich, einem heutigen Komponisten, dem sowohl die Klassiker, insbesondere der letzte Beethoven, als auch Wagner und Liszt Lehrmeister waren, zuzutrauen, daß er ein Werk von einer Länge von dreiviertel Stunden schreibt, um mit einigen pikanten Tonmalereien und glänzender Instrumentation, deren heutzutage beinahe jeder vorgeschrittene Konservatorist mächtig ist, prunken zu wollen. — Ausdruck ist unsere Kunst — und ein Musikwerk, das mir keinen wahrhaft poetischen Gehalt mitzuteilen hat, natürlich einen, der sich eben nur in Tönen wahrhaft darstellen, in Worten allenfalls andeuten, aber nur andeuten läßt, — ist für mich eben — alles andere — als Musik." —

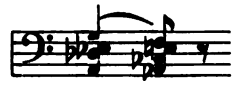
Daß die Mittel, deren sich Strauß zum Ausdruck seines Empfindens in den Tondichtungen bediente, immer vielseitiger wurden, war in seiner ganzen Art und deren Werden tief begründet. Zum genialen Instrumentator wurde er vermöge der natürlichen Anlage seiner ungewöhnlichen Klangphantasie, die sich durch seine äußerst feine Pianistik, das Violinspiel in Kammermusik und Orchester, die Vertrautheit mit mancherlei Instrumenten früh entwickelte. Die Waldhorntechnik wurde ihm durch seinen Vater bekannt, der häufig zu Haus übte; Freunde spielten Viola, Cello, Flöte und Klarinette, außerdem hörte er Musik aller Art zum Partiturnachlesen. Ehe er nach Meiningen kam, 1885, hatte er schon eine ganze Reihe eigener Werke öffentlich gehört, und dort wurde er durch Bülow mit den Höchstanforderungen an Spiel- und Ausdruckstechnik vertraut, die ihm bei den Holzblasinstrumenten bald neben der des Horns die größten Bereicherungen verdankte. Dazu trug noch bei, daß Strauß, als er hierin schon in flottester Fahrt war, sich um die Bequemlichkeit der Griffe und sonstigen Ausführung

nicht kümmerte, auch nicht, nachdem er sie längst eingehend kannte. In der ersten Klarinettenstimme der Salome z. B. brachte er später Passagen an, die zunächst unmöglich scheinen und nur durch sorgfältigstes Austüfteln des Klappenfingersatzes herauszubringen sind. Gerade dadurch, daß er seine nach Ausdruckswirkungen drängende Phantasie nicht durch die Vorstellung der Applikatur band, konnte sie sich hier auf neuen Wegen so reich entfalten. In seinen „Tondichtungen" begann er gleich mit den dreifachen Holzbläsern, die er an der Lohengrinpartitur so liebte, und baute dann seinen Orchesterapparat in der Folge schrittweise immer mehr aus bis zu den 39 Bläserstimmen der Elektra. Welch geschlossenen Organismus eine Strauß-Partitur darstellt, und wie sehr darin die Ausdrucksnotwendigkeit und nicht etwa die Instrumentalanwendung das Primäre ist, zeigt jeder Versuch, eines der geforderten „exotischen" Instrumente durch den Notbehelf eines anderen zu ersetzen. In F. v. Hauseggers „Gedanken eines Schauenden" ist Seite 396 Strauß' briefliche Äußerung abgedruckt: „Wenn ich also neue Farben im Orchester entdeckt haben soll, was wahrscheinlich gar nicht der Fall ist, aber nehmen wir es einmal an, so muß doch das Bedürfnis vorausgegangen sein, mit diesen ‚neuen Farben' etwas auszudrücken, was sich mit den alten Farben nicht sagen ließ, — wenn dies nicht der Fall ist, findet man nämlich diese sogenannten ‚neuen Farben' gar nicht. Da heißt es: wer n i c h t sucht, der findet." Wie wenig Strauß gerade als Reformator des Orchesterapparats gelten will, bezeugt mancher Ausspruch von ihm, in dem er sich nur als Schüler Wagners fühlt. Einem Bewunderer seiner Salome-Instrumentation entgegnete er, seinerseits etwas erstaunt auf die angezogenen Stellen eingehend, das habe doch im Grund „der alte Herr" schon eingeführt. Im gleichen Sinn spricht, wie ungemein bescheiden er in seiner Neuausgabe von Berlioz' Instrumentationslehre sich selbst behandelt. Von den 151 größeren Notenbeispielen sind nur acht seinen eigenen Partituren entnommen, drei aus Feuersnot und Domestika, je eine aus Tod und

Verklärung, Eulenspiegel und Zarathustra. Der Bearbeiter von Berlioz kannte ja alle Teufeleien, er vermochte in einer Stunde hundert neue zu ersinnen und im Stimmzimmer ausprobieren zu lassen, wenn ihm ein einzigesmal um solche zu tun war. Auf seinen Kunstreisen konnte er kennen lernen, was Frankreich und Italien, zumal in den Bläserkapellen, vor uns voraus haben, und auch in Deutschland verwendet ja die Blasmusik Instrumente, die im Orchester wohl benutzbar wären. Die meisten dieser Möglichkeiten ignorierte Strauß, einfach, weil das, was er ausdrücken wollte, nicht in ihren Bereich fiel. — Ebensosehr als der Orchesterklang, war für ihn die immer kühner und freier sich entfaltende Harmonik lediglich Ausdrucksmittel. Wenn er hierin in ungemein reichen Abstufungen und intensiver Gestaltungskraft den feinsten Differenzierungen von Vorstellungen und Gefühlen folgt, spielt auch die schärfere Dissonanz eine gewisse Rolle, für die man das Fremdwort Kakophonie (Mißklang) geprägt hat. Man darf hier aber nicht jene Art der Dissonanz vergessen, deren Begriff seine Entstehung lediglich dem unkultivierten Klavieranschlag verdankt. Gerade unter den beim Lesen auffälligsten, in der undifferenzierten Klangeinheit des Klaviers bei hartem Anschlag unerträglichen Straußischen Dissonanzen finden sich feinste orchestrale Wohlklänge, jener Art von Bereicherungen unseres harmonischen Vorstellens, deren erster und unübertroffener Meister Mozart war. Ein Beispiel aus der Domestika, Seite 34 des Auszugs für zwei Klaviere:



In dieser außerdem nur noch von akkordischen Achteltriolen der Klarinette als vierter Stimme ausgefüllten Stelle klingt das klare

a der Violine traumhaft-poetisch mit dem zwei Oktaven tieferen dumpf-weichen ais der Baßklarinette zusammen. Auch im Orchester hängt dabei unendlich viel von der Einstudierung und der technischen Fähigkeit besonders der Bläser ab. Von der gleichen Stelle kann man aus einer Stadt als dem Inbegriff ungeahnt berückenden Wohllauts, aus der anderen als eitel Ohrenschinderei berichten hören. In seltenen Fällen, wenn brutal Häßliches zu unterstreichen ist, wie in dem Zorn der Herodias über ihre Verunglimpfung durch Jochanaan, ist die Kakophonie als tatsächlicher kurzer Mißklang beabsichtigt. Ähnlich auch bei dem Ausbruch über die verständnislose Gleichgültigkeit der Umwelt im Heldenleben mit der Harmonieschrittkette  Seite 41 des zweihändigen Auszugs, achtmal nacheinander, zweimal um einen Halbton, fünfmal einen Ganzton steigend. In solchen Fällen erhebt, außer der dichterischen Idee, auch die absolute Logik der Harmonieführung über den augenblicklichen physikalischen Gehörseindruck.

In rein musikalischer Hinsicht hat man an den Tondichtungen einen gewissen Mangel an Erfindung bemerken wollen. Es berührt freilich heute wie eine Sage, daß noch vor kurzem jene Männer in größerer Anzahl in Deutschland lebten, bei denen die originale Themenerfindung, der melodische „Einfall" und damit die durch Kraft, Neuheit und Form monumentale Zeichnung fast zur Regel, wie bei den Klassikern oder doch, wie bei Brahms, zu den Vorkommnissen gehörte. Das bedingte gerade den mächtigen Eindruck des letzten Teils von Tod und Verklärung, des Mittelsatzes im Don Juan und noch mehr den des Heldenlebens, daß darin im Verein mit Straußischer Eigenart ein Stück jener großen Zeit wiedergekehrt erschien. Im Heldenleben waren das erste Allegro, das Ges-dur-Adagio, die Schlußepisode auch mit jenem Maß gemessen, groß, und hätten als Kompositionen jedes unserer teuren Verblichenen mit hohen Ehren bestanden. Sehr oft aber würde man auch im Gegenteil

bei Strauß durch Anlegen des klassischen Maßstabs an die feinprofilierte Linie seiner Melodik hoher Werte verlustig gehn. In höherem Maß als bei den Alten sind es oft erst die Komplexe aller Musikfaktoren, Melodik, Harmonik, Rhythmik, Kontrapunktik, Dynamik und Instrumentation, im Zusammenhang mit der Stelle, an der eine gewisse Taktgruppe steht, die deren ganzen Wert für die Empfindung erklären. Einzig in der von vornherein äußerlich wie geistig polyphonen Konzeption dieser Komplexe, nicht mehr in der Erfindung des einzelnen Motivs, war eine Steigerung noch möglich. Ein flüchtiger Blick über die Geschichte der Tonkunst lehrt, daß die vom Laien meist ausschließlich so genannte „Melodie", d. h. die in achttaktigen Perioden über der einfachen oder erweiterten Kadenz, den drei Grundakkorden einer Tonart, aufgebaute, im eventuellen zweiten Teil mit der Quinte beginnend, nur ein Spezialfall, nicht die Regel für die Gestaltung der Hauptstimme ist. Ihre zeitweise dominierende Stellung verdankte diese Art Melodie erst der durch die Neapolitanische Schule hindurchgegangenen Oper, und in ihr wieder nicht in letzter Linie deren kurzzeiligem Versbau. Vor dieser Zeit hat jahrhundertelang die edelste und feinste Kunst eines Giovanni Gabrieli, Lasso, Palestrina, Frescobaldi, Monteverdi, Caldara und zahlreicher anderer ohne ihren Zwang existiert. Ja, das Madrigal verdankt der Abwesenheit dieses Zwangs gerade die feinsten Blüten seiner von der Liedform unterschiedenen Eigenart. Auch Bach kommt in seinen zartesten und großartigsten Werken vielfach ohne ihn aus, und mit den Ecksätzen von Beethovens Fünfter erhebt sich am mächtigsten wieder, wie in früheren Jahrhunderten, das kurze Motiv an sich zu einer umfassenden Geltung, in deren Bann wir heute noch stehn. Strauß verhält sich, was die über dem vollen harmonischen Gerüst ausgeführte „Melodie" betrifft, ganz ähnlich zu Wagner, wie dieser zu seinen großen Vorgängern; bei Wagner stellte sich diese eigentliche Melodie statistisch viel seltener ein als bei jenen, aber immer dann, wenn er sie brauchte, wenn sie sein Stoff zum Ausdruck dessen, wie er sich ihm dar-

gestellt, forderte. Der Neuheitscharakter des „Einfalls" ist für die Höhenkunst nie allein der Maßstab des Kenners gewesen, eher auf anderen Gebieten, wo dann Offenbach, Gumbert, Sullivan, jeder in seiner spezifischen Art, positive Meister der Erfindung sind. Man betrachte dagegen einen der äußersten Höhepunkte künstlerischen Schaffens überhaupt, Beethovens letzte Quartette; gewiß sind da auch „neue" Motive, aber meist spärlich und kurz. Die berühmte Cavatine in Opus 130 ist dort ein Ausnahmefall breiter Melodiebildung, und auch sie kadenziert nicht normal. In dem naheliegenden Vergleich mit großen Werken Älterer wurden auch die übrigen Faktoren der Kompositionstechnik, thematische Arbeit und Kontrapunktik, mit herangezogen. Natürlich gilt für die letztere im großen Orchester ein anderer Maßstab als z. B. im Quartettstil, dessen unendliche Feinheit sich dort schon in der ganzen Konzeption nicht einstellen kann. Jenen Beweis kontrapunktischer Erfindungsgabe, der im Satz einer wirkungsvollen Fuge liegt, gab Strauß u. a. in der, gegen den Schluß des angehängten Verzeichnisses der Jugendwerke zu besprechenden, a-moll-Fuge für Klavier, dem Fugato in Opus 3 Nr. 5, der Wissenschaftsfuge in Zarathustra, der Doppelfuge im Finale der Domestika, wie später in dem köstlichen Presto-Fugato in der Einleitung zum dritten Akt des Rosenkavalier. Die thematische Arbeit feiert im Eulenspiegel ihren verständlichsten Triumph, während sie in der Domestika durch intime blühende Schönheit den Kenner entzückt. Einen Begriff von seiner Art, polyphon zu fühlen, gab Strauß in der Vorrede zu seiner Bearbeitung des Buchs von Berlioz, indem er das Geheimnis der Klangpoesie in Tristan, Meistersinger, Siegfriedidyll eben durch ihre polyphone Anlage erklärt, „während selbst die mit so großem Klangsinn aufgebauten Berliozschen Orchesterdramen, die Partituren Webers und Liszts an einer starken Sprödigkeit des Kolorits deutlich erkennen lassen, daß der Chor der Begleitungs- und Füllstimmen vom Tonsetzer nicht melodischer Selbständigkeit für würdig erachtet wurde, daher auch vom Dirigenten nicht zu der seelischen Teilnahme

am Ganzen heranzuziehen ist, die zur gleichmäßigen Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers unbedingt nötig wäre". Diese Stelle gibt eine treffliche Erklärung dafür, weshalb Strauß' Empfinden ihn nötigte, in den angeführten Partituren selbst solche Nebenstimmen melodisch selbständig zu gestalten, bei denen man an ein genaues Heraushören aus der Klangmasse des Orchesters kaum denken kann. — Daß es bei einer durch das Programm als solcher gekennzeichneten Spezialität, die so ganz besondere Einstellung vom Hörer verlangt, nicht ohne Gegnerschaft abgehn konnte, ist klar. In Eduard Hanslick fand sich ein witziges und nicht durch thematisches Verständnis beschwertes Haupt für den Kampf der Presse gegen die „Tondichtungen".

WEIMAR

Oktober 1889 — Juni 1894

Als Strauß aus der unerquicklichen, seiner tatsächlichen damals schon in weiteren Kreisen anerkannten Bedeutung unwürdigen ersten Münchener Anstellung schied, stand sein Charakter als Dirigent und Orchesterkomponist fertig da und wartete nur auf ein geeignetes ständiges Arbeitsfeld zur Betätigung. Die erste Bearbeitung des Macbeth und der Don Juan lagen im Pult, ebenso die noch unaufgeführte Burleske, der letzte Gruß an die endgültig verlassene Welt eines Brahms. Ganz erfüllt vom Geist des deutschen Fortschritts, mit dessen zu jener Zeit der Entwicklung unvermeidlichen Einseitigkeit, der Geringschätzung des romanischen Elements und der nebensächlichen Beachtung des Vokalen, die damit innig zusammenhängt, war der Fünfundzwanzigjährige ganz Tatkraft, Zielbewußtsein, reiner und hochgestimmter opferfähiger Wille und, im Rahmen der unwiderstehlich fortreißenden Zeitbewegung, schärfster Intellekt. Am Ende der für ihn als Theater-, Konzertdirigenten, als Orchester- und Liederkomponisten bedeutungsvollen Weimarer Jahre steht der erste Versuch, sich als Schaffender auch die Bühne zu erobern, der zunächst eben an jenen Grenzen scheiterte. Weimar war bisher das einzige Theater, das Strauß, wenn auch nicht äußerlich, aber doch dem Wesen nach, eine ihm zukommende künstlerisch dominierende Stellung bot. Es war nicht Hofbühne im schlimmen Sinn.

Im Winter 1888/89 war dem Gepeinigten endlich die Aussicht geworden, die bedrückenden Münchener Theaterverhält-

nisse loszuwerden. Durch Bülow und Hofkapellmeister Eduard Lassen dem Intendanten Hans v. Bronsart empfohlen, erhielt er das Engagement als Großherzoglich Sächsischer Kapellmeister, das er am 1. Oktober 1889 antrat, und über dessen Verlauf seine Briefe an Ritter viel erzählen. Auch Pauline De Ahna kam bald nach Weimar, um bei Strauß und bei Frau Rosa v. Milde ihre Studien im jugendlich-dramatischen Fach zu vollenden. Nach erfolgreichem Gastspiel als Pamina wurde auch sie engagiert. Ein weiterer Schützling von Strauß, mit dem er zuletzt in München eifrig Wagnerpartien studiert hatte, der junge strebsame Heinrich Zeller, wurde als Heldentenor verpflichtet, in welcher Stellung er heute noch dort wirkt. Ein dritter Schüler des jugendlichen Meisters endlich, Hermann Bischoff, unterstützte ihn als Korrepetitor. Der Intendant v. Bronsart sowohl als der fast sechzigjährige Lassen, der bekannte Liederkomponist, nahmen den jungen Kollegen in herzlichster Weise auf. Lassen trat zwar, auch in der Folge, nicht zurück, überließ ihm aber sofort den ganzen deutschen Opernspielplan mit Ausnahme von Fidelio, Holländer, Meistersingern und Nibelungenring, ferner fielen Strauß die vier Abonnementskonzerte im Theater zu. In seiner Antrittsrede an das Orchester erklärte er, hier, wo einst Liszt gestanden, in dessen Geist wirken zu wollen. Solisten, Orchester und der minimale, aber willfährige Chor ordneten sich von vornherein mit aller Hingabe seiner ihnen allen neuen Art der Führung unter. So ließ sich zunächst alles gut für ihn an. Auch fühlte er, wie die Ruhe der kleinen Stadt wohltätig auf sein Nervenleben wirkte. Für die Abende war der reizend gemütliche Künstlerverein da, in dem der neue Kapellmeister alsbald lange zigarettenrauchend beim Spiel aufblieb; auch Lassen hielt gewöhnlich mit. Die Enge der äußeren Verhältnisse war freilich groß. Sein Gehalt betrug zunächst nur 2100, von Neujahr 1890 an 3000 Mark. Im Orchester hatte er nur sechs erste Violinen, für Wagneropern äußerst wenig; einzelne Stimmen waren überdies mit altersmüden Kräften besetzt, die nur Rücksicht auf die geringe Pension noch am Pult fest-

hielt. Der Regisseur war künstlerisch bejahrt und konnte Strauß' Intentionen nicht mehr folgen; auch dessen Zurruhesetzung konnte er nicht beantragen, da dem Armen dann nur 600 Mark jährlich geblieben wären. Getreu der in Meiningen und München gewonnenen Überzeugung, trat er sofort für Wagner und seine Nachfolger ein, so viele Hindernisse sich auch dagegenstellten. Die Wagnerdekorationen, zum Teil sinnwidrig, machten zum Beispiel im Tannhäuser eine richtige Regie nach Bayreuther Muster unmöglich; über die Szenerie zum ersten Akt des Lohengrin war Strauß so unglücklich, daß er Ende April 1891 den Großherzog bitten ließ, zur Jubiläumsvorstellung aus eigener Tasche für 1000 Mark eine neue Ausstattung bestellen zu dürfen. Der Regent wies den Posten sogleich selbst an, aber Hoftheatermaler Brückner in Koburg erklärte die Zeit für zu kurz, den Auftrag noch ausführen zu können. Auch in Weimar blieb Strauß die wachsende Freude an den Konzert- und Bühnenleistungen seiner beiden Schützlinge, mit denen hingebungsvoll weitergearbeitet wurde. Ja, er hatte die Genugtuung, an der Tannhäuservorstellung eines nahen ersten Hoftheaters zu sehn, daß, trotz der stimmlichen und orchestralen Leistungen, in bezug auf Stil seine Weimarer Aufführung auf einem ganz anderen Blatt stand. Pauline De Ahna als Pamina, Fidelio, Elsa, Elisabeth, Isolde, Königin in Ritters „Wem die Krone", als heilige Elisabeth in Liszts dramatisch aufgeführter Legende, endlich als erste Freihild in Strauß' Guntram, Zeller als Tamino, Tannhäuser, Lohengrin, später als Tristan bereiteten ihm vor allem durch den hohen Ernst und die dadurch erreichte stilistische Einheit ihrer Darbietungen hohe Befriedigung. Er trat auch an die Spitze der Ortsvertretung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins, die er zu einem selbständigen Zweigverein ausbaute. Die Bedeutung Wagners markierte er in Weimar äußerlich schon dadurch, daß er dessen Opern stehend, die übrigen sitzend dirigierte. Im Verein erläuterte er die Werke des Meisters durch Klaviervorträge. Obgleich Strauß, wie so viele andere, von einem gleichsam religiösen

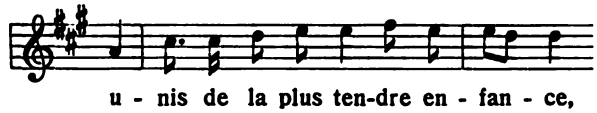
Glauben an das Musikdrama beseelt war, über dessen praktisch bedenkliche Seiten Wagners flammende Beredsamkeit in seinen Schriften so leicht hinwegtäuscht, blieb er sich doch der Unfruchtbarkeit gedankenloser Wagnernachahmung nach Art vieler Neudeutschen stets kritisch bewußt. Über die eingereichte Arbeit eines Ausländers z. B. schrieb er 1890: „Der ganze Wagner ist nur aus dem Geist der deutschen Sprache voll und innig zu erfassen. — Für das Einfache wie für das Komplizierteste weiß er den richtigen Ausdruck zu treffen." N. dagegen hält es für genügend, „sich den allerschwierigsten Tristanstil äußerlich anzueignen und in demselben frisch und fröhlich darauf los zu musizieren, gleichviel ob es paßt oder nicht. Bei den einfachsten Vorgängen ergeht er sich in der überreiztesten Harmonik und raffiniertesten Instrumentation, — daß einem ganz übel wird". Nicht minder kritisch blieb Strauß den eigenen Wagneraufführungen gegenüber, zu denen er als Kapellmeister-Regisseur im Sinn des Meisters probte, in allen Einzelheiten gesanglich, orchestral, darstellerisch und szenisch gründlich umstudierend. Er berauschte sich nicht nur an der allgemeinen Idee des Gesamtkunstwerks, in dem Wagner, wie Strauß sagte, durch das Einswerden von Wort und Ton die Wege Goethes und Beethovens vereinigte; er blieb sich stets bewußt, daß diese Idee unausgesetzt die Zusammenstimmung aller Faktoren des Musikdramatischen fordert, das Ersetzen der gedankenlosen Schablone in Szene, Geste, Ausdruck und musikalischem Vortrag durch begründete, theatralisch wirksame und technisch gut zu erfüllende Bestimmungen, die aus dem Geist des Ganzen, der Szene wie des einzelnen Satzes oder Wortes heraus und zugleich nach den Gesetzen der natürlichen Affektäußerung erfaßt sind, — kurz, daß sie strenge, rastlose Arbeit heischt, die sich in keinem Moment mit Mattem und Halbem zufriedengibt. In dieser Richtung trat er, alles mit fortreißend, mit größter Bestimmtheit auf, so daß er z. B. im Tannhäuser den Wolfram zwang, während des Gebets der Elisabeth auf der Szene zu bleiben, und einmal den unaufmerk-

sam singenden Choristen auf der Probe drohte, wenn es abends ebenso schlecht ginge, ungeniert den Taktstock nach ihnen zu werfen. Selbst über die Richtigkeit der Kostüme wachte er. „Nach einer umfassenden Kapellmeister-, Solorepetitor-, Dekorationsmaler-, Regisseur- und Theaterschneidertätigkeit", schreibt er 1894, „endlich ein bißchen zur Ruhe gekommen, kann ich wieder der Pflichten des privaten Lebens gedenken und —" teilt dem Freund seine Verlobung mit. — Nun endlich setzte er mit Liebe unerfüllt gebliebene Wagnerträume in die Tat um und gab seinem Herzen durch vervollständigte Aufführungen seiner Lieblingsopern Feste, eine Arbeit, deren unsägliche Schwierigkeit im einzelnen nur der Praktiker ermessen kann. Wenn man in jener Zeit fragte: Was macht Strauß? bekam man unweigerlich zur Antwort: „Strauß macht Striche auf." In dem fast strichlosen Lohengrin, Oktober 1898, betrug die Dauer des „Aufgemachten" gegen Lassens dreieinhalbstündige Leitung immerhin eine halbe Stunde. Bei der Szenenprobe war Strauß so entsetzt von dem herkömmlichen Spiel, daß er es mit Unterstützung Bronsarts und mit Hilfe des von Mottl nach Angaben von Frau Wagner angefertigten Regieauszugs vollständig umarrangierte. Das Orchester hatte sich in die anderen Tempi und dynamischen Ausführungen zu finden, die Solisten zudem in die veränderte Regie. Lohengrin durfte den jungen Schwager Gottfried nicht mehr erst eine Weile gemütlich am Ufer der Schelde spazierenführen, ehe er in den Kahn stieg, Ortrud erst vor dem Ausbruch „Entweihte Götter" ihre sitzende Stellung aufgeben. Bei der ersten Vorstellung ging es freilich wie so oft: die in den Proben sorgfältig ausgemerzten gesanglichen Mißbräuche kamen abends bei den meisten Solisten fast unvermindert „im alten Trab" zum Vorschein. Vor der Lohengrinaufführung des 20. Februar 1890 hatte Strauß „eigentlich gewaltige Manschetten. Wird Frau Wagner durch alle Unzulänglichkeiten hindurch meinen guten Willen erkennen?" Die Genannte zeigte sich aber bei ihrem Besuch in Weimar tief ergriffen von dem heiligen Ernst, mit dem man hier, bei so viel geringeren Mitteln

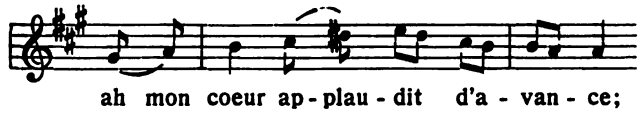
als in Bayreuth, an das Werk herantrat, und Strauß war überglücklich. Von Pauline De Ahna, die Frau Wagner als Elisabeth in Aussicht genommen, ließ sie sich deren Arie und Gebet vorsingen. Im Tannhäuser, März 1890, blieb in Weimar nichts gestrichen als die dritte Strophe des Venuslieds. Rienzi, November 1891, war nahezu strichlos. Um diese Oper, die Bronsart eine galvanisierte Leiche, Strauß selbst ein herrliches großes Meisterwerk nannte, würdig erstehn zu lassen, gab er alles Dramaturgische genau dem Regisseur an, der damit bei den kleinen Bühnenverhältnissen eine enorme Arbeit zu leisten hatte. Am 17. Januar 1891 folgte endlich Tristan. Auch auf den ganzen Opernspielplan nahm Strauß Einfluß, und war hierin, wie stets seit der Wendung zur deutschen Fortschrittspartei, deren tatkräftiger, opferwilliger Vertreter. „Als Engel mit dem heiligen Schwert," schrieb er schon 1890, „das Einschleichen Meyerbeerscher Opern, Gounods Faust, ins Repertoire zu verhüten, habe ich hier bereits meine Ruh'!" Freilich sah er sich oft vergebens nach deutschen Opern um, die seinen Anforderungen entsprachen. „Viel schlechter übersetzt sind die französischen und italienischen auch nicht, als die deutschen deklamiert." Von Uraufführungen brachte er unter anderem Sommers geistreiche „Loreley", Eugen Lindners „Meisterdieb", Ritters Einakter „Wem die Krone", von dem er sich gleich die einzelnen fertiggewordenen Teile der Partitur schicken ließ. Gegen den älteren Freund äußerte er sich herzlich begeistert, ebenso später gegen Humperdinck über Hänsel und Gretel, durch ein Schreiben, das sein Herz und seinen Charakter im schönsten Licht zeigt. „Wem die Krone" gab er im Juni 1890 zusammen mit Ritters Faulem Hans, und eine größere Anzahl von Bühnen spielte nach dem Erfolg dieses Abends wenigstens je eins der beiden Werke. Die Uraufführung von Hänsel und Gretel leitete er Weihnachten 1893 mit dem bekannten weittragenden Erfolg. Über die des Guntram wird später zu berichten sein.

Ein wichtiges Dokument aus jener Zeit für Strauß' Entwicklung als Vokalkomponist ist seine Bearbeitung von Glucks

Iphigenie auf Tauris für das Weimarer Hoftheater. Die gebräuchliche Peters-Ausgabe hatte in richtiger Würdigung der häufigeren Konsonanten der deutschen Sprache sehr oft zwei Silben des französischen Urtextes in eine deutsche zusammengezogen, während Strauß mit sorgfältigster Ehrlichkeit die Silbenzahl des Originals herstellt und dadurch die Knickungen in die melodische Linie erst hineinbringt. Obschon er selbst jenes Stadium überwand, wird doch die Lücke neudeutscher Musikerausbildung hierbei deutlich; denn auf den Musikschulen wird auch heute vom Vokalen nicht mehr gelehrt, und es scheint auch nichts zum Selbstunterricht in den praktischen Kenntnissen der deutschen Gesangssprache Geeignetes zu geben, obgleich das Nötigste auf einen kleinen Druckbogen ginge. Ein Beispiel für das oben Gesagte bietet gleich die Übersetzung eines Juwels dieser Oper, wie der Oper überhaupt, der Tenorarie des Pylades:



nach Peters: „Nur einen Wunsch, ein Verlangen!"; das Sechzehntel fällt fort; nach Strauß: „Vereint mit dir in frühester Kindheit!" Da sind vier schwer hemmende Konsonanten gegen keinen des Urtexts. Oder die gleichgebaute Phrase:



Peters: Will froh den Streich empfangen; Strauß: Unser Streben nach höchsten Zielen, mit im ganzen 19 großenteils hemmenden Mitlauten gegen 9 tonhafte oder fördernde des Urtextes. Der schwere Verlust an Formenklarheit, den bei Strauß das Abschaffen des ihm jedenfalls zu äußerlichen Reims bedingt, lockert

oft das rhythmische Gefüge; denn der Reim haftet, in schnellerem Tempo, im Ohr und bildet für dieses das natürliche Korrelat zur viertaktigen Unterperiode der Melodie, die aus ihm entstanden ist. Statt des Trochäus findet sich oft der metrumstörende schwerfällige Spondeus, der nur für das Auge ähnlich ist; z. B. „Kindheit" für die zwei Endsilben von enfance, „hilfreich" für die von secourables. Ebenso die weibliche Endung statt der männlichen: es ergreifet, statt es ergreift, oder die schwere weibliche statt der leichten, z. B. Opfer statt Altäre, autels. Aus alldem spricht jene gewisse Gesangsfremdheit des reproduktiven und schöpferischen Vorstellens, die sich bei Strauß erst spät verlor. Er hatte damals jene Reise nach Griechenland noch v o r sich, die ihm das Verständnis der Antike anbahnte; gewiß war auch ein Gedanke der Pietät dabei im Spiel, nachdem Wagner die Aulidische Iphigenie seinen musikdramatischen Grundsätzen gemäß überarbeitet hatte, nun auch die Taurische in seinem Geist zu geben. Nur wußte er noch nicht alles, was man von Wagner lernen kann, und nahm nicht jene weiche, sangbare und poesievolle Sprache zum Muster, mit der schon sein Holländer die deutsche Oper textlich auf neuen Boden stellt. Gerade den dramatisch wuchtigsten Moment in der ersten Soloszene der Iphigenie hat Strauß abgeschafft, indem er in der Traumerzählung die Worte strich, daß sie Orest erdolchen muß. Auch gesanglich ist die Stelle durch Verlegung in die tiefere Oktave ihrer einschneidenden Form entkleidet. Die wunderbare Plastik, in der der Frauenchor sein Grauen darüber ausdrückt, störte er durch das musikalisch wenig schön, gleichzeitig zu singende Rezitativ der Iphigenie. Spezifisch vokale Elemente gehn dadurch verloren. Und das herrliche Gebet, in dem Iphigenie, verhältnismäßig ruhig ihre Lage übersehend, von Diana den Tod erfleht, das Stück, das uns gleich zu Beginn ihren Seelenzustand enthüllt, ließ er hier fort, um es an das Ende des Aktes zu setzen. Inzwischen ist aber ihr innerer Konflikt durch die Zumutung, den an Orest gemahnenden Fremdling in der nächsten Stunde zu töten, akut und drängend geworden, und es

ist klar, daß Dichter und Komponist an dieser Stelle eine vollständig andere Szene geschrieben hätten. Man sieht an diesem kleinen Beispiel, daß man es endgültig aufgeben sollte, die Werke der drei riesengroßen Altklassiker Bach, Händel, Gluck zu „bearbeiten". Sie verstehen ist alles! Denn Größeres ward nie geschaffen.

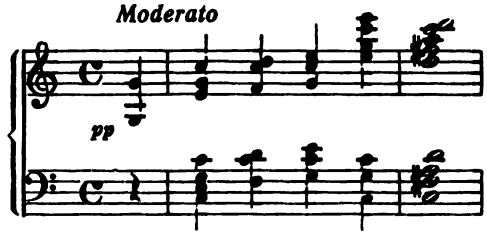
Außer der umfassenden Tätigkeit für die Hofoper lag Strauß in Weimar auch die Leitung der Abonnementskonzerte im großherzoglichen Hoftheater ob; sie ist schon dadurch bedeutungsvoll, daß er im Lauf dieser Jahre seine Tondichtungen Don Juan, Macbeth, Tod und Verklärung zum ersten Male spielte und die in Meiningen und München eingesogenen Überzeugungen selbständig verwirklichte. Wie stets mit den gegebenen Mitteln, so trat er auch hier kräftig für L i s z t ein, den er als Orchesterdichter und deutschen Musiker verehrte. Er war der Ansicht, man solle Liszt am besten in ausschließlich ihm gewidmeten Konzerten spielen, eine solche Individualität müsse von den entsprechenden verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Er rühmt den hohen Gedankenflug und die tiefe Inbrunst des Purgatorio in der Dante-Sinfonie; die Benediction nennt er ein erhabenes, Mazeppa ein herrliches Stück, nach Schumanns Erster („ja, wir machen schon Konzessionen, so weit heruntergekommen sind wir") eine Erholung! — Lange Wiederholung desselben rhythmischen Schemas nämlich, wie in diesem ersten Satz Schumanns, konnte Strauß immer weniger vertragen; gestaltete sich doch die rhythmische Linie in seinen eigenen Arbeiten aus jener Zeit immer wechsel- und lebensvoller. Von der Heiligen Elisabeth bemerkt er schön und innig: „So wenig Kunstfertigkeit und so viel Poesie, so wenig Kontrapunkt und so viel Musik!" Den ersten Teil der Hunnenschlacht nennt er grandios; der Mephistowalzer sei „von einer Frechheit, die wirklich nur ein Genie sich leisten kann — da ist doch Blut und Leben drin". Auch das A-dur-Konzert ist einbegriffen, wenn er schreibt: „mir haben die wundervollen Werke tiefen Eindruck gemacht". — Der Verfasser kann hier die Bemerkung nicht unterdrücken:

solche Äußerungen des 26—27 jährigen Strauß sollten doch jene etwas nachdenklich machen, die die Wertlosigkeit der Lisztschen Werke als Axiom anzusehen gewohnt sind. Doch hat er Liszt niemals nachgeahmt; das grundsätzlich Polyphone in der Konzeption seiner eigenen sinfonischen Dichtungen läßt sogar oft viel eher vermuten, daß er ihn hier als direktes Gegenbeispiel zu seinem eigenen Schaffen empfand. Selbst an einen Laien, seinen Onkel Hörburger, schreibt Strauß 1888, er arbeite gegenwärtig an einer Art sinfonischen Dichtung (es war Macbeth), „aber nicht nach Liszt". Indes stand er in Weimar, fern von den Münchener Freunden, mit seiner persönlichen Eigenart unter den Mitmusikern als Nachschaffender ebenso vereinsamt da wie als Komponist. „Meine allerfortschrittlichste Kunstanschauung hat bis jetzt noch keinen Widerstand, aber auch keinen Widerhall gefunden — doch man läßt mich ruhig gewähren," schrieb er schon im ersten Jahr. Das Verhältnis zu Bronsart litt unter der angedeuteten großen Verschiedenheit; besonders über Strauß' „subjektive" Auffassung „seines Beethoven" war der Intendant jedesmal ganz unglücklich. Nach der Eroica, Ende Juni 1892, klagt Strauß: „Wenn ich nur wüßte, wie ich das ‚objektive' Dirigieren anfangen sollte. Davon habe ich nun wieder keine Ahnung." Dieser Umstand blieb sich gleich, trotzdem Orchester und Zuhörer begeistert auf seiner Seite waren. Auch die Hoffnung, daß ihm Bronsart seine offizielle Stellung „als fünftes Rad neben Lassen" verbessern würde, erfüllte sich nicht. Indes hatte das willige Orchester auch in den Konzertproben einige Mühe, der ungewohnten Art seines neuen Dirigenten zu folgen, und ehe in Bülows Nirwana, die er in Weimar gleich einstudierte, ein „pp subito" richtig herauskam, hatte ein Taktstock sein junges Leben eingebüßt. Als erstklassiger Klavierspieler fesselte er auch hier, im Vortrag von Mozarts Konzert für zwei Klaviere, mit Lassen als Partner. Im Dezember 1889 schreibt Strauß an Hörburger: Ich hatte vier sehr schöne Konzerte, die trotz der wahnsinnig modernen Programme: Liszt, Wagner, Berlioz, Bülow, Richard Strauß und allerdings in drei Konzerten je einem

oder sogar zwei Beethoven und im letzten Schuberts C-dur-Sinfonie, sehr besucht waren und großen Beifall fanden. — Das erste Konzert in Weimar, am 20. Oktober 1889, brachte Beethovens Ouvertüre zu König Stephan, Lalos Spanische Sinfonie, gespielt von Halir, Bülows Nirwana und Liszts Ideale. Im zweiten, am 11. November, leitete er die Uraufführung seines Don Juan, der ihm fünf Hervorrufe und Dakapoverlangen einbrachte, dem er jedoch nicht entsprach. Zwei Tage danach erhielt er den Besuch Bülows, der dann seiner Frau nach Hamburg schrieb: „Strauß hier enorm beliebt. Sein Don Juan vorgestern abend hat einen ganz unerhörten Erfolg gehabt. War diesen Morgen vor 9 mit ihm bei Spitzweg, seine neue sinfonische Dichtung ‚Tod und Verklärung' [am Klavier] zu hören, die mir wieder größeres Zutrauen in seine Entwicklung eingeflößt hat. Sehr bedeutend, trotz allerhand Schlacken auch erquicklich." — Und doch hatte Strauß den betrübenden Eindruck, daß Bülow nur das Reinmusikalische, ganz abgezogen vom poetischen Gehalt, in sich aufnehme. Von ihm, wie von Bronsart, hörte er wieder das alte Münchener Leitmotiv Rheinbergers, seine Begabung sei bedeutend genug, um ihn „wieder" auf den richtigen Weg zurückzuführen. Wie ihm das behagte, kann wohl nur ein rassiger Kater ermessen, dem man zärtlich gegen die Haare streicht. Den Abend brachte man zusammen zu, worüber Bülow seiner Frau am folgenden Tag aus Wiesbaden berichtete: „Bronsarts Freundschaftlichkeit war rührend — do. Strauß', den ich als Dirigenten wie Komponisten so glücklich war, herzlich ermutigen zu können."

Wenige Tage darauf, am 18., vollendete Strauß die Partitur von T o d u n d V e r k l ä r u n g, Werk 24, das für Jahrzehnte von allen am meisten zu seiner Volkstümlichkeit beitragen sollte. Diese Tondichtung, voll unmittelbar mächtiger Wirkung, heute schon vom Hauch einer gewissen Klassizität umweht, war weder durch einen bestimmten Vorgang angeregt, noch hatte sie ein weiteres Programm als den Titel. Das Gedicht von Alexander Ritter ist erst im Anschluß an das fertige Tonwerk geschaffen.

Während es vom Zwiespalt des Helden mit der Außenwelt spricht, hatte Strauß nach seiner eigenen Äußerung jenen mit sich selbst entzweienden einer Natur dabei empfunden, deren innere Kraft größer ist als die äußere. Im Zusammenhalt mit dem Titel werden gewisse, bei der Konzeption tätige Vorstellungen deutlich: Erinnerungsbilder vom Glück der Kindheit und idealer Jünglingszeit, von äußerlich und innerlich froher Entfaltung frischer Lebenskraft, dann Todesschauer und furchtbarer Kampf mit übermächtigen, zerstörenden Gewalten. Das getragene Motiv, dessen letzte beide Akkorde gleich zu Anfang leise in Moll erklingen, deutet später in leuchtendem zarten Dur die Verklärung an:



das dann in breiter erhebender Dithyrambik ausklingt. Die Wucht und Größe, aber auch die Innigkeit von Strauß' Natur als Orchesterdichter, trat in diesem Werk in solcher Art hervor, daß die unmittelbare tiefe Wirkung eigentlich nur auf jene erschwert war, deren Blick, durch das bloße Staunen über die äußeren Mittel geblendet, zunächst nur an diesen selbst haften blieb. Gerade wenn die Tonkunst über alles Alltägliche erheben, und, wo sie es doch berührt, es mit der Gewalt der Dichtung monumentalisieren soll, ist Tod und Verklärung echteste Musik. Das Gedicht Ritters ist so gut und verständnisvoll, daß es als Ganzes zur vorbereitenden Stimmung sehr wohl beitragen kann.

Gleich dieser erste Winter in Weimar brachte für Strauß eine Fülle von Komponisten-Erfolgen auch außerhalb seines ständigen Wirkungskreises. Nachdem sein Don Juan gegen Mitte Januar (1890) von der Dresdener Hofkapelle unter Adolf

Hagen gespielt worden war, ging er gegen Ende des Monats nach Berlin, um dort das Werk im Philharmonischen Konzert von Bülow dirigiert zu hören. Schon während der Vorproben schrieb ihm der Meister nach Weimar: „Ihr ganz grandioser Don Juan hat zunächst meine Eroberung gemacht." Für den Februar erwartete er drei Besuche in Weimar, die, obgleich hoch erwünscht, ihn in Verlegenheit zu setzen drohten. Frau Wagner wollte er nicht mit Bronsart, Bülow nicht mit seinem Vater zusammentreffen lassen. Dieser kam Anfang des Monats und hatte die Freude zu hören, wie im Tannhäuser gleich der Ouvertüre stürmischer Beifall folgte und am Schluß dem Dirigenten große Ovationen gebracht wurden. Kurz darauf kam Bülow, und Strauß schrieb es dankbar Röschs Einfluß zu, daß er am 15. Februar außer dem Es-dur-Konzert von Beethoven auch das von Liszt nebst Klavierstücken dieses Meisters spielte; nur daß er dazwischen die beiden Ouvertüren von Brahms leitete, minderte seine Freude.

Auf diese bewegten Tage in Weimar folgte in nächster Zeit wieder eine Reihe von Kunstreisen im näheren und weiteren Umkreis. Ende Februar (1890) leitete Strauß den Don Juan im Frankfurter Museumskonzert; Ende März führte er im Lisztverein zu Leipzig seine Cellosonate auf, „— was mir furchtbar komisch vorkam, so mit allem Ernst den Leuten ein Stück vorzuspielen, an das man selbst nicht mehr glaubt". Viel wichtiger war sein Anteil an dem Tonkünstlerfest in Eisenach, obschon er dort in den gleichen Konflikt zwischen seinen alten und neuen künstlerischen Überzeugungen geriet. In dem gleichen Konzert, am 21. Juni, leitete er dort die ersehnte U r aufführung von Tod und Verklärung, während d'Albert die vier Jahre vorher vollendete Burleske für Klavier und Orchester unter seiner Leitung aus der Taufe hob. Wie sie auf Strauß nun nach seinem großen inneren Umschwung wirkte, zeigt ein Brief vom Oktober, Hainauer wolle das Werk drucken und gut bezahlen: „Nun brauche ich wirklich Geld! Soll ich es tun? Es widerstrebt mir furchtbar, jetzt ein Werk von mir herauszugeben, über das ich weit hinaus

bin und für das ich nicht mehr mit voller Überzeugung eintreten kann." Der zweite Winter in Weimar brachte sogleich im ersten Konzert, am 13. Oktober (1890), die U r aufführung des Macbeth. Schon im Vorjahre hatte Strauß eine ganz neue Partitur davon angelegt, mit den in Tod und Verklärung angewandten orchestertechnischen Errungenschaften; unter anderem setzte er die Baßtrompete hinzu, die so eigenartig wirkt. Über die Aufführung schrieb er: „Einige Menschen waren doch da, die gemerkt haben, daß hinter den greulichen Dissonanzen noch etwas anderes als die absolute Freude am Mißklang, nämlich eine Idee steckt." Bronsart bekannte aufrichtig, „daß er mit dem Stück nichts anfangen könne". Lassen applaudierte wütend. Bronsart fragte, ob es ihm gefiele? „Nein," sagte Lassen, „aber Strauß muß ich doch applaudieren." „Beide hatten nur interessante neue Klänge im Macbeth gehört. — Wenn ich nur einmal den verfluchten Wohlklang ausrotten könnte!!!" Die leidenschaftliche Hingabe an seinen Beruf und geringe Rücksicht auf die Gesundheit gehörten sicher zu den prädisponierenden Momenten einer heftigen Lungenentzündung, die Strauß Anfang Mai (1891) auf das Krankenbett warf; längere Zeit lag er im Sophienhaus, vom 6.—11. in ernster Lebensgefahr. Dort äußerte er zu Arthur Seidl, der ihn besuchte, das Sterben sei wohl nicht so schlimm, fügte aber gleich hinzu: den Tristan möchte ich zuerst noch dirigieren. Vom Krankenlager diktierte er damals: Geistig ausspannen soll ich jetzt? Lieber Onkel Ritter, da müssen Sie mich schon, wenn ich nach München resp. Feldafing komme, selbst darin unterrichten. Wie soll ich meine Gedanken bannen, die mir schon in den ersten Tagen der Rekonvaleszenz halbe Akte Tristan frei aus dem Gedächtnis vortrugen. Sobald der Arzt ihm etwas Arbeit erlaubte, nahm er die Tristanpartitur und nuancierte sie zum Gebrauch im ungedeckten Orchester nach dem Gesichtspunkt der „richtigen Wirkung als Drama" in den einzelnen Instrumenten durch, damit die Sänger nirgends gedeckt würden und jedes Wort verständlich blieb. Den Sommer über ließ er diese Zeichen in die Orchesterstimmen eintragen.

Im Juni ging er dann zur Erholung wieder zu seinem Onkel Pschorr nach Feldafing; bald darauf konnte er an Hörburger berichten: „Mir ist meine große Krankheit vortrefflich bekommen, ich bin gesünder und frischer als je." Seine Beziehungen zur Bayreuther- und zur Wagnersache wurden in jener Zeit dadurch noch enger, daß er mit Pauline De Ahna im Sommer 1891 in Bayreuth weilte, wo sie in den ersten beiden Tannhäuservorstellungen die Elisabeth sang. Ob es der an Natur und Offenheit wie an die Lebensluft Gewohnten ganz leicht fiel, das etwas stilisierte und im Dienst des Idealen selbst utilitaristischen Milieu dort zu atmen, ist schwer zu sagen. Die Weihnachtstage (1891) verlebte Strauß in glücklichster Stimmung bei der Familie Wagner, wobei Frau Cosima ihn zu einem Beitrag für den Sammelartikel „Tannhäuser-Nachklänge" der Bayreuther Blätter anregte. Im folgenden Sommer, 1892, sollte er dort eventuell die von ihm noch nie dirigierten Meistersinger abwechselnd mit Richter leiten; seine Erholungsbedürftigkeit entschied die Frage im verneinenden Sinn.

Im Frühjahr 1892 erfolgte eine, für Strauß wenigstens, entscheidende Klärung in seinem Verhältnis zu Bülow. So sehr sich dieser für die Italienische Fantasie einesteils noch begeisterte, so blieb doch seine dauernde und ungeteilte Sympathie nur der formell konservativen programmlosen f-moll-Sinfonie treu. Auch mit Don Juan, Macbeth, Tod und Verklärung konnte er sich nicht dauernd befreunden. Im Oktober 1888 empfiehlt er Spitzweg den Druck von Strauß' Kadenzen zu Mozarts c-moll-Konzert: „Sie tragen zur Popularisierung eines Autors mehr bei als Macbethsche Hexenküchenbrodeleien. Publicus will von der Kunst erquickt werden und ist mit diesem Verlangen in seinem Rechte." In ähnlichem Sinn erhielt auch Gustav Mahler, etwa zu jener Zeit, einen Brief Bülows, des Inhalts, für Mahlers Komponistenbestrebungen habe er im Augenblick nichts übrig — er lehnte ja auch später geradezu ab, dessen Humoresken für eine Singstimme mit Orchester zu dirigieren — mit einer nicht ganz spitzelosen Wendung: bei Herrn Strauß könne er wahrschein-

lich mehr Entgegenkommen finden. Und während er in Hamburg die letzten Proben zu Don Juan hielt, Ende Januar 1890, schrieb er an Bronsart über die sinfonischen Dichtungen — ja, dicht geht's darin her — „mehr Licht" möchte man mit eurem sterbenden Hofpoeten [Goethe] häufig exklamieren! — und an Spitzweg im März 1891: „Macbeth?" Hm, gern nehme ich mit Exzellenz Goethe an: In wenig Jahren wird es anders sein. Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet (Nb. zu stark), es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein. Immerhin: Geisteswachstum ist noch unergründlicher als Naturrevolution. — Über die Burleske schreibt Bülow aus Hamburg im Januar 1891 an seine Frau: d'Albert admirabel in dem ebenso interessanten als meist häßlichen Stück von Strauß, das er verschönt und fast dankbar macht. Und am folgenden Tag an Brahms: Strauß' Burleske entschieden genial, aber nach anderer Seite hin erschreckend. In bezug auf die schroffe Wendung, die Strauß ganz von Brahms wegführte, erfuhr Bülow durch einen Freund, Strauß sehe jetzt in Liszt den einzigen Nachfolger von Beethoven als Sinfoniker. Nun war aber Bülow Liszts Musik im höchsten Maß verhaßt geworden. Er, dessen tiefste Herzenswunde ja in dem Zwiespalt zwischen seiner Liebe zu Wagners Kunst und dem persönlich durch ihn erfahrenen Leid bestand, empfand es schmerzlich, seinen Liebling im fortschrittlichen Lager zu wissen. An Spitzweg aus Hamburg, Mitte Januar 1891, schreibt Bülow: „Seitdem er sich zum exklusiven [Bayreuth-] Baireitknecht und dezidierten, beinahe fanatischen Brahms-Thersites gemacht — hat er nur noch meine unpersönlichste Sympathie, nämlich wenn er etwas Kunstschönes liefert." Wie herzlich aber Bülow Strauß zugetan blieb, obgleich er die Stärke von Ritters Einfluß auf ihn kannte, zeigt die Nachschrift eines Briefs an Spitzweg aus Hamburg am 1. Juni 1891 auf die Kunde von seiner Genesung: „Gottlob, daß Strauß gerettet ist! Der hat eine große Zukunft noch, der verdient zu leben." Und Mitte November: „Überragt er doch an musikalischer Vorbildung wie genialer Phantasie Deine anderen Autoren wie der Münchener den Ingolstädter

Bahnhof." Der Hauptteil von Bülows Verstimmung traf den Einfluß Ritters auf Strauß. „Der Strauß", schreibt Bülow darüber Ende Januar 1890 an Bronsart, „hat mehr Frische [als B. selbst], der ermutigt selbst den Autor des oberfaulen Hans!" [„Der faule Hans"]. Bülow kannte schon in Meiningen Ritters Antipathie gegen Brahms; nun ging aber dieser in seiner Verachtung so weit, es in Aufsehn erregenden Artikeln der Allgemeinen Musik-Zeitung „Vom Spanisch-Schönen" und „Gut Lenchen, ach, das meint er ja nicht" für unmöglich zu erklären, daß es Bülow mit seinem Eintreten für Brahms Ernst sei. Äußerlich blieb die Freundschaft trotzdem fortbestehen. Gegen Ende Januar 1892 überraschte er Strauß durch die Mitteilung, daß er Macbeth auf das Programm seines 8. Philharmonischen Konzerts in Berlin gesetzt habe. Strauß schrieb zurück: „Diesen neuen Beweis Ihrer wohlwollenden Gesinnung für mich begrüße ich mit um so größerer Freude, als Ihre Stellung zu meinen, gegenüber den Zeiten, wo ich noch die Ehre hatte, direkt Ihr Schüler zu sein, veränderten Kunstanschauungen gerade in den letzten Jahren in mir zu meinem großen und aufrichtigen Kummer den Glauben erwecken mußte, Sie wären mir auch persönlich nicht mehr so gut wie ehedem." Er schreibt dann „von der Leber weg" von einem infamen Verfahren, Bülows Vertrauen zu seiner Ehrlichkeit als Mensch und Künstler zu erschüttern, und versichert, „daß Nichts, Nichts auf dieser Welt je imstande sein wird, meine unbegrenzte Liebe, Verehrung und innigste Dankbarkeit für Sie zu ertöten oder auch nur zu verringern." Das war auch der Fall, so sehr sich Strauß im einzelnen durch die scharfen Eruptionen gegen Liszt und viele andere verletzt fühlte, und so sehr Ritter ihn künstlerisch gegen Bülow beeinflußte. Dieser entgegnete sofort in einem ungemein liebenswürdigen (ungedruckten) Brief, worin er seine Freude ausdrückte, „daß Sie es der Mühe wert erachten, Ihre persönlichen Beziehungen zu mir von den sachlichen Gegensätzen in unseren Kunstanschauungen zu trennen". Dies ging auf Ritter, dessen leidenschaftliches Temperament sich auf Grund jener

Kunstdifferenzen auch in persönlicher Abkühlung gegen Bülow zeigte. Am 29. Februar fand das erwähnte Konzert statt, in dem Strauß seinen Macbeth selbst leitete. Bülow schrieb nach einer der letzten Proben an seine Frau: Du, — der Macbeth — ist meist toll und betäubend, aber genial in summo gradu. — Am folgenden Tag, nach der öffentlichen Generalprobe an Spitzweg: Frohe Botschaft. — Der Erfolg des Macbeth war heute mittag kolossal. Strauß viermal hervorgebrüllt. Das Werk klang auch — überwältigend. Noch nie hat der Komponist solche Aufnahme hier erlebt. — Am 29. an Frau v. Bülow: Imagine-toi: Macbeth énorme succès — je n'en reviens pas. C'est qu'il y a énormement d'electricité dans l'air.

Am 16. März leitete Strauß im Lisztverein zu Leipzig Tod und Verklärung. Der Erfolg wirkte epochemachend. Am nächsten Tag war er schon wieder in Weimar und vollendete dort den Entwurf seines Guntramtextes; auch wieder ein Beweis seines rastlosen, zwischen eigenem Schaffen und Reproduzieren geteilten Fleißes. Abermals jedoch weigerte sich bald darauf seine physische Natur in ernst mahnender Weise, den hochgesteigerten Anforderungen dieses glühenden Nervenlebens nachzukommen. Vom 5.—10. Juni (1892) lag Strauß in Weimar an einer Rippenfellentzündung zu Bett, und dirigierte dann, noch hustend, am 12. Sommers Loreley. Drei Tage später, als er zur Erholung in Schwarzburg weilte, spürte er die Folgen und fuhr eilig nach München, wo eine schwere Bronchitis zum Ausbruch kam. Nun zeigte sich, daß die Lunge nicht ausgeheilt war, und man riet ihm dringend, dem nächsten nordischen Winter durch einen längeren Aufenthalt im Süden auszuweichen. Er unterbrach den Aufenthalt in Weimar gern. Denn längst hatte, wie oben berührt, auch hier der Widerstreit zwischen Jugend und Alter, im weiteren Sinn zwischen Fortschritts- und Beharrungsbestreben, offenere Form angenommen. Im folgenden November reiste er nach Griechenland und nahm den fertigen Text zum Guntram mit, in dessen Zeichen diese ganze Reise steht. Ein Vergleich der Bedeutung dieser Südlandsreise mit der

ersten, nach der Meininger Zeit unternommenen, für sein eigenes Schaffen, mutet fast tragisch an: damals schuf er aus sich selbst heraus die glanzvollen, unvergänglichen Gemälde einer sonnigen Welt; diesmal, unter dem Bann der Kolossalgröße Wagners, auf ein Gebiet gedrängt, das ihm, im Gegensatz zum Konzertorchester, fremder war, die Bühne, produziert er in lang hingedehnter Arbeit Gebilde, denen mindestens auf Jahrzehnte hinaus das heiß ersehnte Leben der künstlerischen Tatsächlichkeit, der erfolgreichen Aufführung, nicht beschieden sein konnte. Erst im Oktober 1890 war der Text in einem ausgearbeiteteren Entwurfe fertig geworden, und Strauß sandte ihn an seinen Vater, dieser an Ritter, um dessen „strenge, unbarmherzige Kritik" der Autor bat, — wozu freilich Ritters Bühnenkenntnis nicht ausreichte. Am 1. Dezember 1891 war der erste Akt beendet, und bald darauf begann Strauß schon die Musik dazu zu skizzieren. „Sie wird riesig einfach," schrieb er im Mai 1892 an Ritter, „sehr melodisch, nur Cantilene für den Sänger" — äußerst lehrreich in bezug auf das Verhältnis des Eindrucks auf den Schaffenden zu dem des Hörers —; „auf den eigenen Text fließt mir die Musik nur so von der Hand." Die Proben zu der dissonanzenreichen Loreley Sommers waren für Strauß „ein großes Studium — je mehr Loreleyproben, desto einfacher wird der Guntram". — Die Reise brachte herrliche Seefahrten: Brindisi — Korfu — Patras, von da mit der Bahn am Korinthischen Meerbusen hin nach Athen, wo er im Hotel des Etrangers abstieg. An Bülow und Ritter übermittelte er häufiger seine Eindrücke. Die Akropolis und besonders Olympia mit seinem Hermes des Praxiteles entzückten ihn: „Ihn kann ich alle Tage sehen, und alle Tage werde ich staunen und tief ergriffen sein." Wohltätig empfand er, der Weimarer Enge entronnen zu sein, und fühlte wieder die Heiterkeit, Frische, Empfänglichkeit, wie er sie „in den ganzen letzten Jahren der Nervosität und Krankhaftigkeit nicht gekannt". Auf der Reise las er eifrig Goethe, unter anderem dessen Wilhelm Meister, und freute sich, aus ihm zu lernen, „den Blick aus der einseitigen Richtung des deutschen

Musikanten auf alle Dinge dieser Welt zu lenken", von denen nach Goethe nichts uninteressant und alles der Mühe wert sei, es genau zu betrachten. Er sucht „die große Brille aufzusetzen, durch die unsere größten Geister die Welt gesehen — und selbst eine eigene Brille zu schmieden — die eigene künstlerische Produktion". Im Dezember ging er dann nach Ägypten und blieb bis März 1893 dort. In Kairo, wo er sich angeregt und glücklich fühlte und das bunte Treiben wie die Bequemlichkeit, es von einem Luxushotel aus anzusehen, mit ganzer Seele genoß, ist von Ende Dezember 1892 ab die Komposition des ersten Aktes Guntram wieder aufgenommen, und dessen Instrumentation Ende Februar 1893 in Luxor vollendet. Gleichzeitig wurde der dritte Akt entworfen. Schon vorher hatte Strauß von Athen den vollständig umgearbeiteten Text nach München gesandt. Mitglied eines Bundes von Streitern der Liebe, hat Guntram das Blut eines grausamen Fürsten vergossen und wird dafür von seinem Genossen Friedhold als Abgesandtem des Bundes zur Rechenschaft gezogen. Er will jedoch die Sühne nur vom eigenen Gewissen bestimmen lassen, das ihm nicht die Tat selbst, die Tötung eines Ruchlosen in Notwehr, sondern den geheimen Beweggrund, die Liebe zu dessen Weib, als eigentliche Schuld vorhält. Daher lehnt er Friedholds Vorladung vor das Gericht des Bundes ab, verläßt aber freiwillig die seine Neigung glühend erwidernde Witwe des Getöteten. Strauß, weit entfernt, sich mit seinem Helden zu identifizieren, empfand doch den Gang von dessen seelischer Entwicklung als innerlich notwendig und schrieb an Ritter, jetzt komme wenigstens Guntrams „Sparren" zur deutlichsten Anschauung. Ritter aber fand diesen Schluß unchristlich, unmoralisch, ja sprach von Ruchlosigkeit und Irrwegen der Hauptfigur. Von Luxor aus sandte Strauß Anfang Februar 1893 elf große engbeschriebene Seiten an ihn zur Rechtfertigung der Wendung, die von allem Anfang an in dem mehr künstlerischen als christlichen Empfinden der Guntramfigur angelegt gewesen sei. Mit der Vollendung der Instrumentation wollte er noch warten. „Der dritte Akt bleibt liegen," heißt es

Mitte Mai, „bis ich ihn Ihnen vorgespielt habe; ich habe noch die geheime Hoffnung, daß die Musik dazu Sie versöhnen wird." Sie „wird viel vom Fehlenden ergänzen, und das nicht mißverständliche Wie wird das lückenhafte und vieldeutige Was ins rechte Licht stellen". Auch den Vorwurf Ritters, sich von Wagners Geist entfernt zu haben, bekämpft er; er fühle sich im Guntramtext als guter Wagnerianer. Neben dem Idealismus Ritters, der Jahre hindurch das Empfindungsleben des erdichteten Helden Guntram zu seiner persönlichen ernsten Angelegenheit machte, liegt etwas Rührendes auch im Verhalten von Strauß, der als fast dreißigjähriger fertiger Künstler von weitverbreitetem Ruhm kein angelegentlicheres Bestreben kennt, als dem gründlich verkannten und vereinsamten alten Freund Genüge zu leisten. Von April ab war er auf Sizilien, wo in Palermo, im Hotel des Palmes nach Mitte Mai der zweite Akt nahezu vollendet ist. Dort erwog er einen neuerlichen Antrag nach M ü n c h e n, wohin ihn so vieles zog: seine Lieben, Ritter, das große Orchester und der Gedanke, die Oper an einer großen Bühne aufzuführen. Und schließlich (an Ritter:) „Wo ist es denn besser? Außer Bayreuth ist's überall derselbe Trödel." So wagt er sich zum zweitenmal „in den Rachen des Löwen". „Aber vorsehn will ich mich." Alles sollte mündlich mit Levi und Possart abgemacht und im Vertrag festgesetzt werden: Repertoire, Unbeschränktheit in Proben und Besetzung, Konzerte, Novitäten und anderes.

Reizende Wochen verlebte er im Juni, vor seiner Rückkehr nach dem Festland, in Ramacca bei Catania auf der Villa des Grafen Gravina und seiner Gattin Blandine, einer Tochter Bülows. Ausgehungert vom langen Entbehren, stürzte er dort über die Wagnerauszüge her und trieb auch täglich mit der Gräfin Musik. Sein Zimmer, wo er vom Bett aus den Ätna erblickte, sah ihn auch dort bei der Arbeit am Guntram, an dessen zweitem Akt er instrumentierte, während er den dritten in der Skizze weiterführte. „Es ist ein bißchen hitzige Musik geworden; aber 40 Grad Reaumur im Schatten sind auch immer-

hin mehr, als die Abendtemperatur im Weimarschen Hoftheater, wenn Lassen Hiarne [von Ingeborg von Bronsart] dirigiert," schrieb er Anfang Juni an Bülow.

Am 20. Januar (1894) sah er dann, eben von seiner Südlandreise zurückgekehrt, in Hamburg den inzwischen akut schwer erkrankten Meister zum letztenmal. Seine letzte schriftliche Erwähnung bei Bülow findet sich in einem Brief an Spitzweg aus Hamburg vom Anfang April 1893: „Für Strauß stets die innigsten Wünsche in Ferne und Nähe. Wollte Gott, ich könnte wieder fähig werden, seiner Geistesentwicklung lebhaften Anteils zu folgen. Nach Ihm [Brahms] doch bei weitem die persönlichste, reichste Persönlichkeit! Ruhm Dir, sie eigentlich entdeckt, zuerst erkannt zu haben. Gott schütze seine Physis, dann ist die Psyche gesichert." — Die glänzende Wirkung des Aufenthalts in Ägypten auf die Gesundheit seines jungen Freundes gab Bülow Hoffnung, so daß er sich rasch zu der weiten Reise dahin entschloß. Schon wenige Tage darauf begrüßte Strauß den fast schon Sterbenden bei dessen Durchreise auf dem Perron des Anhalter Bahnhofs zu Berlin inmitten anderer dortiger Freunde. Am 12. Februar verschied der große Dulder in Kairo.

Anfang August vollendete Strauß den letzten Akt des Guntram in Marquartstein, einem in der Nähe des Chiemsees zwischen Bergen reizvoll gelegenen Marktflecken, dem gewöhnlichen Sommeraufenthalt der Familie De Ahna und gelegentlichem auch des Vaters Franz Strauß, den Richard noch bis zur Vollendung der eigenen Villa in Garmisch (1908) bevorzugte. Für diese seine erste Schöpfung auf dem Gebiet der Oper ist Strauß' ganze Stellung zum Vokalen, speziell zum Sologesang, äußerst wichtig — was freilich trotz seiner Selbstverständlichkeit, heute im Zeitalter der Orchesteroper, solchen, die nicht über die Tagesmode hinausblicken, als ein seltsames Paradoxon erscheinen mag. Strauß sang als junger Mann ohne Tonbildungstechnik, aber sehr hübsch und mit viel Charakteristik, in den Sprüngen nach der Höhe mit anmutigem Elan. Der ganze Barbier von Bagdad, kurz nach seiner Wiederentdeckung, etwa

1885 mit allen Soli und Chören am Klavier bei seinem Onkel Pschorr in Feldafing von ihm als Privatissimum vorgesungen, war ein reizender Genuß. Köstlich markierte er zuweilen seine Lieblingsstellen Beckmessers aus der Szene im dritten Akt mit Sachs. Auch eigene Lieder trug er mit großem Reiz einzelnen Zuhörern vor. In alldem konnte man auch auf diesem Gebiet eine künftige individuelle Art schlummern sehn. Sie kam aber weniger in der Schreibweise für die einzelne Stimme, als in der aufs äußerste differenzierten Klang- und Ausdruckswirkung des ganzen Vokalkörpers im unbegleiteten Chor, wo er eben mehr in seiner instrumentalen Art schaffen konnte. In der Behandlung der Solostimme ist er lange nicht in dem Sinn Eigner geworden, wie seinem spezifischen Ausdrucksmittel, dem Orchester gegenüber. Und zwar zunächst wohl deshalb, weil die von der Natur so deutlich gezogenen Grenzen der Menschenstimme nicht zu erweitern sind, so sehr auch Strauß noch 1913 in seiner „Deutschen Motette" alle, auch fernliegenden Möglichkeiten nach dieser Richtung erschöpfte. Da nun neue Aufgaben der Geläufigkeit durchaus jenseits des Rahmens der Zeit und nach Strauß' Gefühl auch gewiß jenseits der Stoffe lagen, die er bis zu seiner Ariadne auf Naxos vertonte, fiel die einzig technisch zu steigernde Seite für ihn weg. Dieses Begrenzte, Starre, durch kein Temperament, keine Ausdrucksnotwendigkeit, kein Wollen oder Können zu Überwindende ist aber etwas der ganzen Anlage seiner Natur Entgegengesetztes. Deren enorme Potenz, die das ihr Zusagende mit solcher Kraft assimiliert, macht sich anderes Material naturgemäß nur mit unwillkürlicher Auswahl zu eigen oder schließt es aus. Sein vokales Vorstellen bekam nur allmählich, und wohl niemals ganz den unmittelbaren, genial lebendigen Wirklichkeitsinn seines instrumentalen, obgleich er als Opernkapellmeister die vokale Verwertbarkeit der verschiedenen Stimmumfänge natürlich genau kennen lernte. In bezug auf die Sangbarkeit der ganzen Phrase je nach ihrer Lage und dem mehr oder minder starken und raschen Wechsel der Tonhöhen hat es eben jener Autor am

leichtesten, der sich lediglich an das bei anderen Bewährte hält. Strauß fehlt hier jene lückenlose, gleichsam somnambule Sicherheit aller einem vorwiegend vokal denkenden Milieu entstammten Komponisten, auch bezüglich des Verhältnisses zur Begleitung. All das tritt später selbst in der Salome hervor, in der doch als eigentlicher Gesangsoper die Singstimme direkt aus dem Wort herauswächst und in den lyrischen Stellen auch oft hinreißend schön ist. Wo Strauß starke Orchesterfarben zum Ausdruck der Situation und Empfindung braucht, wendet er sie an, auch wenn die Verständlichkeit der gesungenen Phrase darunter leidet. In dieser will er zuweilen, wie beim Instrument, den Ausdruck durch die besonders hohe oder tiefe Lage, oft auch durch plötzlichen Wechsel beider geben, obgleich große Sprünge, besonders nach unten hin, schon an sich selbst die Verständlichkeit der melodischen Zeichnung schädigen. Auch manche unsanglichen Synkopen, kleine Notenwerte, wie Triolen mit einer Silbe auf jeder Note, entspringen mehr der gewohnheitsmäßig instrumentalen Phantasie. In alldem zeigt sich Strauß als eine keineswegs in erster Linie praktische Natur; vielmehr kommt es ihm einzig darauf an, was er aus innerem Zwang will, mit größter Schärfe auszudrücken, stellenweise unbekümmert um die äußerlichen, akustischen Faktoren der Verständlichkeit. Auch hier sehen wir den absolut ehrlichen künstlerischen Charakter, der keine Zugeständnisse kennt. Wenn er zu schwierigen, unseren Sängern ungewohnten Intervallen greift, entscheidet nicht die Weite der Sprünge; denn diese kennt auch der Belcanto, sondern die harmonische Entlegenheit der Intervallnoten. Dies liegt aber anders als die Frage der Stimmgrenze; denn das Treffen ist Sache des Trainings, was die einst panisch gefürchteten Partien eines Mime, Alberich, Beckmesser genügend beweisen. Wenn Strauß in bezug auf eine Stelle aus Elektra geäußert haben soll: „Die treff' ich selber nicht", so spräche dies nicht gegen ihre Ausführbarkeit durch den Berufssänger. Indes ist er auch auf diesem Gebiet positiv. Eine Grenzerweiterung des vokalen Ausdrucks, nach der ernsten wie der

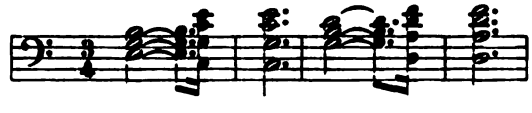
grotesken Seite hin, ist an vielen Stellen vorhanden; hier sind die Möglichkeiten noch so wenig erschöpft wie die der Instrumentation. Aus dem deklamatorischen Prinzip, das später in der Salome den ersten Triumph voller Natürlichkeit feiern sollte, ergibt sich der häufige Taktwechsel, während in der eigentlichen Oper, ja selbst beim Lied, sonst gerade die Umwandlung des wechselnden Wortmetrums in ein fortfließendes musikalisches von größtem Interesse und Reiz ist.

Je weniger Guntram heute der Öffentlichkeit gehört, um so eingehender wird ihn jeder kennen müssen, der Strauß kennen will. Wer diesen Auszug studiert hat, wird wenigstens, unbeschadet seiner musikalischen Konfession, wie Schiller schreibt, „den rechtschaffenen Mann in ihm hochschätzen". Man könnte von dieser Oper sagen, was Strauß mit seiner, manchem unmerklichen, Ironie zuletzt einem erwiderte, der ihm Punkt für Punkt Liszts heilige Elisabeth zerpflückte: „Das mußt du aber doch zugeben, daß nur ein grenzenlos anständiger Mensch sie hat schreiben können." Der tiefe Ernst von Macbeth, von Tod und Verklärung ist im Guntram in großen Dimensionen, allerdings mehr literarisch als theatralisch, fortgesetzt. Die erste Oper bedeutet für jeden Komponisten die allbekannte Gefahr. Hier ist er nicht mehr allein mit seiner Kunst und seinen Hörern. Zwischen beide tritt das textliche Moment, das ihm die Treuesten entfremden kann. „Schade um die gute Musik", wird dann bestenfalls das Losungswort. Längst schon reichte Strauß' Name hin, ihm bereitwillige Librettisten von Ruf zu verschaffen, aber sein Herz war zu voll vom Guntramstoff. Er sagte sich auch nicht, daß die dramatischen Erfolge der Größten nie auf eigener Erfindung der Vorgänge beruhten. Sie alle entlehnten diese. Das Bekannte, das als solches auf der Plusseite für den Hörer steht, tut dem selbst erfundenen Subjekt Abbruch, wie schon das Anklingen der Ehe der wohltätigen Freihild im Guntram an jene von Liszts heiliger Elisabeth nahelegt. Ein erklärender Blick fällt auch hier auf das damalige Münchener neudeutsche Milieu, das Strauß doch etwas beeinflußte, mit seiner überhebenden Ver-

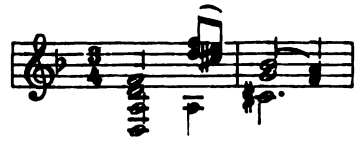
achtung der überlieferten Form und der einseitigen Betonung der Gesinnung. Das germanische Vorurteil gegen das „Welsche", gegen das ganze Maß von positivem Können, das bei den Romanen aufgespeichert als Beispiel daliegt, rächt sich bei einer so sehr im Technischen wurzelnden Kunst, wie die der Bühne ist, nur allzuleicht. In einem gewissen Stadium der allgemeinen Wagnererkrankung schlug das hitzige Fieber des Hasses in das der exklusiven Verehrung und des Nachschaffens um. Ehrgeiz, ja Ehrensache war es, daß ein musikalisches Bühnenwerk so wenig als möglich an eine Oper erinnerte, deren Schema den Neudeutschen wie ein Steckbrief nur die äußeren Merkmale eines Verbrechers aufzählte. Ein Symptom des ganzen Krankheitsbildes lag darin, daß man es in Äußerlichkeiten der musikalischen Redeweise genau so machte wie Wagner, in der dramatischen Technik aber, mit der er trotz der Idealität seines Schaffens eben wirken wollte, so tat, wie er nie getan hätte. Wenn sich Strauß wirklich mit dem Guntram alle Wagneropern, vom Tannhäuser bis zum Parsifal, vom Hals schrieb, so tat er das natürlich in Straußischer Weise. Schon der Text des Guntram steht hoch über denen der meisten Wagnerepigonen, weil hier ein Teil von Wagners Geist, nicht seiner Attitüde, der Ausgangspunkt war. Sonst kann man oft beobachten, wie das Primäre der Phantasie bei mancher Szene eine Pose mit ausgehaltener hoher Note ist, und die Verfertiger mit dem Ausdruck innerer Kämpfe, Erlösungssehnsucht und ähnlichem nach den Eindrücken ihrer Wagnerauszüge hantieren, ohne sich die fehlende innere Begründung der Konflikte klar zu machen. Im Guntram erschwert umgekehrt der reiche psychisch-ethische Gehalt die praktische Theatralik. Besonders wird dem Mienenspiel zu viel zugemutet. Gegen das Gesetz aber, daß die Opernhandlung wesentlich schon pantomimisch verständlich sein muß, verstößt zuweilen wieder die mangelnde sinnliche Darstellbarkeit der dramatischen Motive. Eine so allgemeine Vorstellung wie Der Friede, den Guntram im zweiten Akt besingt, ist weniger bühnengemäß als der nächstbeste konkrete Gegen-

stand, auf dessen Erscheinen der Hörer vorbereitet werden soll. Die tragische Heldin, Freihild, liebt Guntrams Kraft und Reine, die sich dem Tyrannen des Landes entgegenstellt; sie ahnt nicht, daß sich diese in der geraden Linie des idealen Theoretikers fortsetzen wird bis zur Bekämpfung des inneren Tyrannen, der Geschlechtsliebe, bis zum Maßlosen, zur Nacheiferung des Heilandvorbildes. Sein Verzicht auf Freihild hat nicht, wie der Tannhäusers auf Venus oder Lohengrins auf Elsa, einen sinnfälligen Grund; „Mich bestimmt meines Geistes Gesetz; mein Gott spricht durch mich selbst nur zu mir". In der Konzeption dieses seines Helden, die in Strauß' 23. Lebensjahr begann, erkennen wir Gedanken Tolstojscher Herkunft, die seiner warmen Gutherzigkeit homogen waren. Aber das Talent der Russen, solche Motive literarisch zu verarbeiten, ist eben ganz spezifisch; sonst ist das Altruistische, ist Mitleid, Selbstnegation, christliche Charitas meist undramatisch. Auch dem Positiven an der Guntramfigur des dritten Aktes, die das als unwahr erkannte Bundesideal von sich weist, dem Individualistischen, aristokratisch Herrenmenschlichen — soweit nicht alles doch wieder der Gnade des Heilands zu Füßen gelegt wird — gegenüber dem demokratisch Herdenmäßigen der Vereinssatzung, entspricht zu wenig äußere Handlung. Das sinnvolle Wort Guntrams: „Arm an Erfahrung, glaubt' ich wohl einst, ein Herz sei durch Gesetze zu leiten" und seine selbsterkennende Reue über die Tötung des Friedensstörers: „Ich erschlug den Mann, dem das holdeste Weib zu eigen", steht schon an der Grenze der Opernmöglichkeit; dazu tritt noch die Notwendigkeit des Mitbegreifens und Mitentsagens Freihilds zur vollen Weihe seiner Entsühnung. Weniger einfach als diese textlichen Hemmnisse einer leichten Gewinnung des Publikums waren die musikalischen. Die Gewohnheit, Gruppen von 2, 4, 8 Takten stets zweimal zu bringen, die bei den Klassikerepigonen oft bis zur Physiognomie der Gedankenlosigkeit, ja des leichten Blödsinns geht, ist im sogenannten Echospiel historisch begründet, bis in die Anfänge der deutschen Instrumentalmusik zurück. Solche Stileigenheiten

sind später unbewußt, wie bei Strauß die, ganze Episoden lange radikale Vermeidung der Phrasenverdoppelung. Er empfand sie nicht als nötig, deshalb wandte er sie nicht an. Auch die Sequenz, die Wiederholung einer kurzen Phrase in höherer oder tieferer Lage, vermeidet der Guntram streckenweise. Durch seitenlanges Fortdrängen zu einer Dissonanz als logischer Fortsetzung der anderen, entsteht ein Gefühl der Desorientierung, der Ruhelosigkeit. Kommt doch einmal eine Sequenz, so fällt ihr zweiter Teil sicher auf eine weibliche Endung der Singstimme, die zwar deklamatorisch, nicht aber musikalisch schlußfähig ist, im Gesang vielmehr schon wieder auf ein weiteres rhythmisches Element mit männlicher, einsilbiger, Endung hindrängt. Zum Beispiel „bringt Rettung mir!" wäre schlußfähig, „bringt Rettung" ist es nicht. Kommt ein Motiv in sequenzartiger Fortsetzung wie:

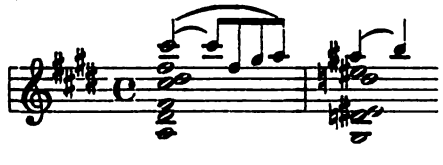


so fühlt sich auch der unbefangene Hörer sofort erleichtert. Aber selbst ein plastisches Leitmotiv wie:



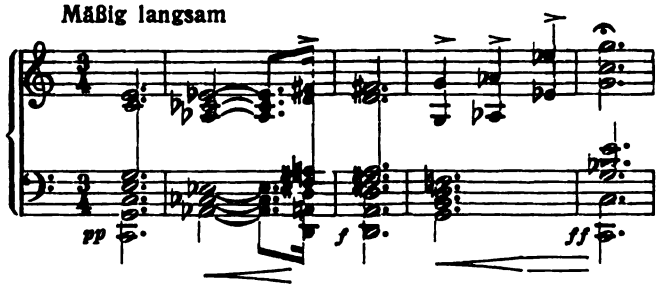
muß im rascheren Tempo heute noch für die allermeisten gelegentlich zweimal nacheinander kommen, um verstanden zu werden. Ein Hauptpunkt, an den sich die Gegner der Oper hielten, war die durch Weigerung, Absagen oder Heiserwerden der beiden Hauptsolisten mehrfach scheinbar konstatierte Unsanglichkeit, die man mit einer Wendung für oder gegen Wagner betonte. Nun, etwas Teutonismus ist ja dabei: ein Opernkapellmeister schreibt eine Oper, die man „nicht singen kann". Aber

auch dies wurde übertrieben. Ruhig und klar fließt die Baßbaritonstelle Friedholds im dritten Akt hin; die ganze Guntrampartie liegt gesanglich, nur mit allzu wenigen kleinen Pausen durchsetzt, daher leicht ermüdend. Der lyrisch gehaltvolle Frühlingsmonolog und der Friedensgesang sind sogar dankbar, einige unbequeme Stellen leicht zu punktieren, was Strauß ja, wie in der Freihildpartie, auch tat. Schließlich ist im Guntram als wesentlicher „Orchesteroper" nicht jede Einzelheit in der Singstimme unabänderlich. Die Lockerung des musikalischen Gefüges in den Singstimmen durch das deklamatorische Prinzip hatte grundsätzlich schon mit dem in zahlreichen lyrischen Gesangstellen vorbildlichen Lohengrin begonnen; selbst die formschöne Gebundenheit des Vierzeilers ist dort vom Musiker oft dadurch gebrochen, daß er die sonst dem Sänger überlassenen Ritardandi und Accellerandi nicht mehr der in gleichen Notenwerten fortfließenden Melodie anvertraute, sondern in doppelten und halben Notenwerten direkt ausschrieb. Dieses Prinzip sehn wir im Guntram mit aller Charakterstrenge durchgeführt; selbst solche, weit weniger als im Lohengrin, melodisch-symmetrischen Gebilde, zu denen der in kurzen freien Rhythmen gesetzte Text Anlaß gab, sind oft vermieden. Daß aber Strauß den starken Gedankengehalt seiner Dichtung, von den späteren Werken Wagners beeinflußt, nicht in lyrischen Vierzeilern geäußert hatte, war begreiflich. Etwas von der asketischen Lebens- und Schönheitsverneinung, die in die Guntramdichtung hineinspielt, ging auch in die Form ihrer Ausführung über. Auffällig war die Ähnlichkeit einzelner Motive mit solchen des Tristan, wie



die er leicht hätte vermeiden können; daß er nicht daran dachte, ist eben wieder einer der vielen Beweise absoluter künstlerischer

Unmittelbarkeit; er schrieb, wie er empfand. Die Tonsprache Tristans und Parsifals war damals für ihn nicht die eines einzelnen, sondern eben d i e dramatische. Gewollte Erinnerung an den Gral spricht aus einer eindrucksvollen Stelle des Vorspiels, Seite 7 des Auszugs, in der drohend das Motiv des strafenden Bundes aufsteigt.



Diese Stelle zeigt deutlich, wie Strauß' Harmonik nie dem Experimentieren, sondern lediglich dem Ausdruck dient. Es geht aber durchaus nicht immer in diesem Ton und Stil. Von romantischer Melodik sind einige der Hauptmotive; das stimmungs- und farbenreiche Vorspiel zum ersten Akt und das noch viel eingänglichere zum zweiten, mit seinen prächtigen Motiven der Festesfreude, der Empörung und der stillen Neigung, — wie die melodisch erhebungsvolle Schlußszene des dritten Akts aus dem Konzertsaal bekannt, — sind Beispiele größerer musikalischer Umgänglichkeit. Äußerst frisch ist auch das den ersten Akt schließende Männerquattuor, in Bewegung, Stimmung und Situation an das ihm dramatisch entsprechende Sextett im Tannhäuser mahnend.

Ein praktischer Zug der Operntechnik ist der Verzicht auf den Chor, wohl infolge persönlicher Weimarer Erfahrung. Nur Männerstimmen singen im Finale des ersten Akts und in den Ensembleszenen des zweiten einige Silben in Oktaven oder einstimmig, dann nurmehr im Beginn des dritten im langsamen Unison hinter der Szene, wobei das Orchester rhythmisch nach-

zugeben hat und harmonisch nicht einmal streng an den Chor gebunden ist. Dieser Umstand hindert, das Werk, wie es mit Cornelius' gleichfalls sehr chorarmer „Gunlöd" öfter geschieht, in den Konzertsaal zu verpflanzen. Jene Hemmung im Schaffen für die Singstimme scheint ein Tribut, den Strauß einem Fehler seiner Zeit entrichtet, dem Sonder-Teutonismus der akademischen Vernachlässigung jener Hälfte unserer Kunst, durch die die andere erst verständlich wird, der vokalen; dem Fehler, an Stelle des Studiums von Lohengrin, wo Wagner in den Partien der „guten" Partei den vorbildlichen deutschen Gesangstil schuf, das der späteren Werke zu setzen, in denen der Sinfoniker den Vokalschöpfer zuweilen erdrückte. Was Strauß uns in seinem Guntram mit dem Lohengrin als metrisch- und vokal-technischem Vorbild gegeben hätte, ist schwer vorzustellen.

Kurz vor Beschluß seiner Weimarer Tätigkeit, am 12. Mai 1894, leitete Strauß noch die Uraufführung dieses seines Schmerzenskindes, des Guntram. Seine Schüler sangen die Hauptpartien, die er schon damals der anstrengenden Lage wegen stark punktiert hatte, Zeller den Guntram, Pauline De Ahna, mit der er sich kurz vor der Aufführung verlobte, die Freihild. Zur Uraufführung verschickte Strauß gedruckte Einladungskarten. Drei Stunden vor ihrem Beginn besuchte ihn Arthur Seidl, mit dem er sich, als ob gar nichts besonderes los sei, sehr angeregt über Mackays „Anarchisten" unterhielt, die er eben las, und dem er zwei jüngst gesetzte Vertonungen von Texten dieses Autors aus dem späteren Opus 27 vorspielte. Die dritte Weimarer Aufführung der Oper leitete er zum Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Auf Strauß selbst wirkte Guntram mit Ausnahme des Fehlens eines verdeckten Orchesters genau so, wie er sich ihn gedacht. „Nun bin ich selber neugierig, wohin das Schifflein treiben wird; denn man wird doch nur gerudert, während man zu rudern glaubt," schreibt er an Ritter.

Von dieser Zeit an kam er durch mehr äußere Ruhe seines Lebens als Bräutigam und Ehemann zu gesteigerter Arbeit an

größeren Werken. Im Sommer 1894 leitete er die ersten Bayreuther Tannhäuservorstellungen, in denen seine Braut die Elisabeth sang, neben Orchesterproben von Tristan und Parsifal. Frau Wagner soll ihn nach dem erstenmal mit den Worten begrüßt haben: „Ei, ei, so modern, und dirigiert doch den Tannhäuser so gut.“ Am 10. September 1894 widmete er seiner Gattin zum Vermählungstag das im Winter geschriebene Liederheft, Werk 27, in dem er sich von dem älteren Münchener Milieu weg zur Moderne wandte und durch die kongeniale Vertonung lebender Dichter ein neues Feld weitreichenden Ruhmes fand. Das Heft enthält mehrere der erfolgreichsten Gesänge: Ruhe meine Seele von Karl Henckell, Cäcilie von Heinrich Hart: Und wüßtest du —; Heimliche Aufforderung: Auf, hebe die funkelnde Schale!; Morgen: Und morgen wird die Sonne wieder scheinen, die beiden letzten von Mackay. Das größte Kunstwerk unter ihnen ist wohl der „Morgen“, den Strauß, ebenso wie „Cäcilie“ auch mit einer außerordentlich feinen Orchesterbegleitung, zunächst nur für seine Gattin, versah.

Mit diesem Liederheft trat Strauß in die Reihe der vielgesungenen ersten Meister der Moderne. Auch in der Folge gehört er jedoch nur mit einer ganz bestimmten Anzahl seiner Lieder zu den spezifischen Lyrikern in dem Sinne, daß er eine wesentliche Seite seiner künstlerischen Persönlichkeit, ohne die deren Bild nicht vollständig bliebe, eben nur im Lied geoffenbart hätte, wie es bei Beethoven trotz der sehr geringen Anzahl eigentlicher Lieder, bei Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms der Fall ist. Ihn als Liedersänger mit den Genannten völlig in eine Gruppe stellen, heißt die Bedeutung des monumentalen melodischen Erfindens und besonders auch die von dessen Häufigkeit, ja Gewohnheitsmäßigkeit, verkennen. Das restlose Aufgehn der schaffenden Phantasie im Gesanglichen tritt bei ihm selbst in den eigentlichen Liedern, den Lieblingsnummern der Sänger und Hörer, selten ein; auch hier finden wir gewisse, freilich als echt straußisch allen liebe Stellen, wie die seccorezitativartige Unterbrechung der Melodie in den Worten: „Verachte sie nicht zu

sehr" in der „Heimlichen Aufforderung". Im äußeren Rahmen schließt sich das straußische Lied, abgesehen von ungedruckten Jugendwerken, die zuweilen besonders die Schlußworte wiederholen, fast ohne Ausnahme — eine solche von herrlicher Wirkung findet sich im „Befreit", Opus 39, 4 — ganz der Form des Gedichts an, die es vertont, wie sie ist, während die ältere, die spezifische Liedkunst, wie Schubert als ihr Großmeister sie pflegte, durch Textwiederholungen, thematischen Ausbau, teilweise Symmetrie, harmonische und melodische Steigerungen, die im Wort noch keineswegs angelegt waren, ihre selbständig formbildende Kraft betätigt. In seltenen Fällen bringt Strauß einige Worte des Anfangs am Schluß nochmals, wie in Werk 19, 6 Mein Herz ist stumm; Werk 37, 4, Du bist mein Auge. Noch seltener, wie in der Anbetung Werk 36, 4, Wie schön, wie schön, schafft er durch öftere Wiederholung der Schlußworte selbständig eine Art Coda, was z. B. Schuberts Spezialität war. Manche Lieder sind unnachahmliche Klavierdichtungen mit Gesang, und gerade bei dieser Art ist es zuweilen die Ausführung durch den Autor selbst mit seiner wunderweichen Anschlagspoesie, die uns erst das eigentliche Verständnis des Kunstwerks als eines unteilbar Ganzen erschließt. Strauß war bisher auf keinem Gebiet der Mann der Kompromisse; sehr früh huldigte er, durch Ritter noch bestärkt, dem Prinzip der Deklamation, weil er in der starken Redlichkeit seines Künstlersinns in akzentmäßig unveränderter Wiedergabe des Textes die Bedingung alles ernsten vokalen Schaffens sah. Wer aber im Deutschen eigentliche Lieder schreiben will, muß entweder gewöhnlich den Zwiespalt, der hier zwischen Sprache und Melos herrscht, naiv übersehen, oder er muß ihm überlegen sein, wie etwa Cornelius in den Weihnachtsliedern. Beides trifft bei Strauß bis 1901, der Zeit, bis zu der er, ausgenommen das spätere Heft Werk 56, Lieder schrieb, nicht zu. Der grundsätzlichen Verschiedenheiten zwischen melodischem und deklamatorischem Prinzip und damit der notwendigen Kompromisse sind aber bei näherem Zusehn gar viele und ihre Andeutung für unser Strauß-Ver-

ständnis unerläßlich. Der Melodiker braucht erstens als korrespondierende Taktgruppen solche, die gleich gebaut und noch ohrenfällig rhythmisch ähnlich sind; er ist dadurch in der Anordnung der abgestuften melodischen Akzente viel mehr gebunden, als der Dichter in jener der Silbenbetonung, deren Quantität er mäßigen oder verschärfen kann. Dann braucht der Melodiker, er nehme, welche Taktart er wolle, meist eine viel größere Anzahl betonter Noten, als ihm der Dichter gewöhnlich an betonten oder betonungsfähigen Silben bietet. Der Typus eines Ausnahmefalls ist Wolfs eigentlichstes „Lied" Verborgenheit: „Laß, o Welt, o laß mich sein", wo gleich in der ersten Strophe die meisten Silben betonungsfähig sind. Muß der Musiker die betonten Noten durch zu viele unbetonte trennen, so hört seine Phrase auf, melodisch zu sein; sie wird deklamatorisch zerhackt. Drittens gestattet die ungemein biegsame deutsche Sprache dem Dichter rhythmische Freiheiten, Lizenzen, ja Fehler, die bei ihm noch erträglich sind, beim Melodiker nichtmehr. Wir sehen daher mit seltenen Ausnahmen jedes eigentliche Lied dadurch entstehen, daß er diese Lizenzen nicht ins Musikalische übersetzt, sondern z. B. im Vierzeiler den Sprachrhythmus der dritten Zeile möglichst auf den der ersten ummodelt, eben weil er strengere Symmetrie, ja oft einfache Wiederholung zum Aufbau der Melodie braucht. Ferner, daß er einzelnen Silben ein größeres Maß von Betonung zukommen läßt, als es der Dichter tat. Und drittens, daß er, um seinen Rhythmus nicht aufzugeben, Lizenzen des Dichters auch wieder einfach mitmacht, die einem streng deklamatorisch arbeitenden Modernen wie Strauß unmöglich sind. Der Ausnahmefall eines Lieds im älteren Sinn tritt also gewöhnlich nur mehr ein, wenn der Dichter, wie Henckell in seinem: „Ich trage meine Minne, vor Wonne stumm", Opus 32, 1, dem Musiker schon das kaum noch latent zu nennende Melos rhythmisch fertig vorlegt. Unsere deutschen Lieder, von denen ich hier, um klar zu sein, unbedingt einige zum Vergleich heranziehn muß, bieten überall Beispiele für jene drei Punkte. Eines der wundervollsten, Beethovens

„Wonne der Wehmut" ward nur dadurch möglich, daß der Musiker die Veränderung des Rhythmus durch den Dichter nicht mitmachte, sondern fortskandierte: „Tränen un-g l ü c k-licher Liebe". Das herrliche Melos von Schumann: „Wär ich nie von euch gegangen" konnte nur dadurch entstehn, daß der Musiker zu den vom Dichter stark betonten Silben noch „Wär" hinzunimmt. Analog: „Ich h ö r t' ein Bächlein rau-schen; Ich weiß nicht, was s o l l es bedeuten." Brahms mußte, um seine vielleicht schönste Melodie: An die Nachtigall „Oeuß nicht so laut!" fortsetzen zu können, „Blüten-a s t" betonen. Selbst in dem höchsten, wohl nie nur entfernt zu erreichenden Meisterwerk des deutschen Kunstlieds, Schuberts Winterreise, und gerade in einer der auch deklamatorisch herrlichsten Nummern „Auf dem Flusse" sehen wir das Kompromiß an der ergreifenden Stelle „In deine Rinde grab' ich". Der Dichter braucht den richtigen Akzent auf „Rinde", der Musiker den falschen auf „deine"; die Symmetrie erlaubt ihm nicht, drei kurze Silben „In deine" als Auftakt zu nehmen. Das Ideal des leichten restlosen Zusammengehens von Wort und Ton wird eben durch den Verein von hochgradiger musikalischer und poetischer Form-Begabung, am leichtesten bei Identität des Poeten und Musikers erreicht. Will dieser konsequent sein, so darf er kein Oedicht nehmen, das er nicht vorher auf jene Fallstricke und auf die Möglichkeit ihrer Beseitigung im Text, angesehen hat. Strauß hätte das nicht gekonnt; denn gerade seine Lieder sind oft Produkte der lange unbewußt vorbereiteten, drängenden Minute. Fast wörtlich schreibt er etwa 1893 an Friedrich v. Hausegger, wie in dessen „Oedanken eines Schauenden" zu lesen ist: Aus dem musikalischen Oedanken, der sich — weiß Oott, warum — innerlich vorbereitet hat, entsteht, wenn sozusagen das Oefäß bis oben voll ist, im Handumdrehen ein Lied, sobald ich beim Blättern im Oedichtbuch auf ein nur ungefähr im Inhalt korrespondierendes Oedicht stoße. Wenn aber in diesem entscheidenden Augenblick nicht die zwei richtigen Feuersteine zusammenschlugen, wenn sich nicht das ganz entsprechende Oedankengefäß eines

Gedichtes findet, so wird der Drang zur Produktion zwar durch ein mir überhaupt komponierbar erscheinendes Gedicht in Töne umgesetzt; aber es geht dann langsam, weil der musikalische Gehalt der schöpferischen Minute sich ummodeln, umdeuten lassen muß, um überhaupt in die Erscheinung zu treten; es wird gekünstelt, die Melodie fließt zäh, die ganze Technik muß herhalten, um etwas vor der gestrengen Selbstkritik Bestehendes zustande zu bringen. — Mit der ganzen Treue seines Charakters hat Strauß die als solche von ihm angesehene Verpflichtung zum deklamatorischen Prinzip gewahrt und über dessen Verletzungen sich selbst als Autor später unbarmherzig geäußert. Erspart waren sie auch ihm nicht, weil sie in der Natur der Sache liegen, die Scheu davor trieb ihn manchmal zu eckigem Zurechtverbiegen guter melodischer Linien. Für ihn spricht im ersteren Fall das Axiom, daß die lückenlose Richtigkeit des Akzents beim wirklichen Komponisten eben sehr leicht im umgekehrten Verhältnis zur Inspiration steht. Wer ohne solche, nur mit der allgemeinen Grundstimmung und etwa einer ihr entsprechenden Klavierfigur an den Text herantritt, der kann sich ja gar nicht im Akzent irren, wenn er Wort um Wort vertont. Entspringt dagegen der Lektüre des Textes eine strömende Melodie, direkt aus ein paar Worten am Anfang oder auch mitten heraus, wie oft bei Strauß, dann hapert es natürlich hernach leicht mit dem Zusammentreffen der einzelnen Noten und Silben. Und nachträglich korrigieren läßt sich dies kaum; die Stunde, in der man mit dem Stoff eins war, ist unwiderbringlich dahin, und nun soll man mit gleichsam fremder Hand an dem unbewußt Entstandenen herumschneiden? Der einzige rein sachliche Ausweg, das rücksichtslose Niederschreiben der melodischen Inspiration mit nachträglicher Änderung der poetischen Vorlage an Stellen, in denen die Deklamation dem Melos nicht entspricht, ist heute schon durch unsere Anschauungen und Gesetze über das geistige Eigentum meist ungangbar.

ZWEITE MÜNCHENER STELLUNG

Oktober 1894 bis Oktober 1898

Güte und Vornehmheit, die einen Grundzug seines menschlichen Wesens bilden, hatten Strauß vorgespiegelt, an der Stätte seiner Jugend würde diesmal ein künstlerisch befriedigendes Wirken für ihn möglich sein. Die Kräfte, die einem solchen dort entgegenstanden, hatte er nicht in ihrer, der seinen grundsätzlich feindlichen Natur erkannt; vielleicht bewirkte auch die Sonne des Südens, unter der er die Verhandlungen mit München abschloß, daß er sich die dumpfere Atmosphäre des damaligen bayerischen Hoftheaters zu wenig deutlich vorstellen konnte.

Vom 1. Oktober 1894 an war er nun Königlicher Kapellmeister in München, als designierter Nachfolger des Generalmusikdirektors Hermann Levi, der sich indes trotz seines zuweilen sehr leidenden Zustandes erst 1896 definitiv zur Ruhe setzte. Strauß hatte geglaubt, durch eingehende kontraktliche Festlegung seiner künstlerischen Befugnisse allem Ungemach vorbeugen zu können; aber diese Hoffnung erfüllte sich nur sehr unvollständig. Das Probieren blieb nach seinen Begriffen ebenso mangelhaft wie früher. Levi beschränkte sich in der Oper, wenn er sich besonders angegriffen fühlte, stellenweise auf bloßes Markieren; dadurch auf den guten Willen des Orchesters angewiesen, hielt er die Zügel nicht mehr so straff; Franz Fischer war überhaupt keine Herrschernatur; da hatte es sich eingeschlichen, vieles dynamisch eben zu spielen, wie es im Rahmen des künstlerisch Anständigen und zugleich für den Spieler Schonenden blieb. Damals hatte Strauß oft weit aus-

holende, große und zuweilen sehr lebhafte Bewegungen; in der Folge wurde dann seine dynamische Zeichengebung immer schlichter und einfacher. Bei den Wagnerzyklen des Sommers 1895 konnte man seine Direktion mit der Levis und Fischers vergleichen; das Prügelfinale der Meistersinger z. B. hatte man seit langem, wohl seit Bülow, nicht mehr rein und plastisch gehört; ein gewisser Eindruck von musikalischer Verwirrung war dabei herkömmlich und galt für unvermeidlich. Ebenfalls ein ganz anderes Tonstück als das gewohnte, wunderbar ausdrucksvoll, klar gegliedert und zum erstenmal überhaupt wieder verständlich wurde durch seine Phrasierung und Dynamik das Solissimo des Englischen Horns im dritten Akt des Tristan. Bald nach Beginn seines zweiten Dienstjahrs, am 16. November 1895, tat man ihm den Gefallen, seine Oper aufzuführen, aber dies geschah nur unter allen möglichen, für ihn erschwerenden und beeinträchtigenden Umständen, wozu die Ablehnung der Hauptpartien durch die ersten Kräfte der Oper gehörte, — nachdem er infolge von Fischers Beurlaubung und Levis Krankheit in der Zeit der Proben zum Guntram maßlos belastet war. Siegfried Wagner fürchtete, man werde dieses Werk, das er als gegensätzlich gegen die Ziele seines Vaters empfand, dessen Einfluß in die Schuhe schieben, und bald darauf kam es zu einer Auseinandersetzung zwischen ihm und Strauß, der sich als treuer Jünger Wagners fühlte und als Quelle seiner ganzen, im Guntram betätigten Musikdramatik auf die Partituren und Schriften des Meisters hinwies. Die Titelrolle sang Max Mikorey, dem sie stilistisch überhaupt ungünstig lag, die Freihild Frau Pauline Strauß, die trotz stimmlicher Indisposition die Partie heroisch durchführte. Das Orchester war gegen die Oper eingenommen, spielte aber mit großem Pflichtgefühl; nach dem zweiten und dritten Akt rief man lebhaft den Autor, der den vollen Glauben an sein Werk nicht mehr besaß. Alsbald ging er mit Schillings und Felix vom Rath nach Bozen, sich im Hotel Greif zu erholen, wo er unter dem Druck der Münchener öffentlichen und privaten schroffen Urteile radikale Striche plante.

Doch kam es nicht zu einer zweiten Aufführung. In der Folge wurde der Guntram noch 1896 in Dresden geplant, aber durch den Weggang von Anthes vereitelt; Aufführungen fanden noch statt in Prag und Frankfurt, von denen noch die Rede sein wird.

Die mangelnde Eingänglichkeit der Oper gab den Gegnern Anlaß zu ergiebigsten Äußerungen in der Presse. Strauß schrieb Mitte Januar (1896) an Arthur Seidl: Es ist unglaublich, was der Guntram mir Feinde gemacht hat. Ich komme mir schon bald selber wie ein ganz schwerer Verbrecher vor. Ja, ja, alles verzeihen einem die Leute eher, die frechste Lüge selbst, aber nur nicht, daß man geschrieben hat, wie einem ums Herz ist. Kurz nach dem Anfang des dritten Münchener Jahres, im Herbst 1896, wurde Strauß nach Levis endlich erfolgtem Rücktritt für die restlichen zwei Jahre des Vertrages zum Hofkapellmeister ernannt. Als solcher leitete er im Verein mit dem Intendanten, von Possart, die Neueinstudierungen für den sommerlichen Mozart-Zyklus im Münchener Residenztheater. Nur der Figaro war noch von Levi einstudiert, Don Juan, Entführung, Cosi fan tutte, Zauberflöte von Strauß, der auch alle diese Opern dirigierte. Schon damals frappierte seine geniale Begleitung der Seccorezitative im Don Juan. Unter der Intendanz Possarts kam die Oper in München noch stärker an die erste Stelle als bisher, einem Zug der Zeit folgend, der als Zeichen geistigen Rückschritts wohl kaum zu schroff bezeichnet ist. Das Gerücht verstummte nicht, daß man nach einem ersten Kapellmeister suchte, bei dem der Ruhm des Komponisten nicht auf den des Dirigenten drücke. Bülow hatte schon 1893 endgültig abgelehnt; nun sprach man von Weingartner — zu einer Verlängerung des Vertrages waren für Strauß die ganzen Verhältnisse nicht angetan. — Erst viel später, aus Anlaß der durch Felix Mottls plötzlichen Tod erfolgten Störung der Münchener Wagnerfestspiele im Sommer 1911, hatte er dann einmal Gelegenheit, seinem alten Hoftheater zu zeigen, was es mit richtigem Probieren auf sich hat. Dieser Apparat war gewohnt, auch mit einem geradezu schaudernd leichtsinnig bemessenen

Minimum von Vorbereitung dank Mottls beispiellosen Augenblicksleistungen noch irgendwie blendend zu funktionieren, und z. B. Otto Lohse hatte damals für die Götterdämmerung nicht viel über eine Stunde Zeit, sich mit den ungewohnten räumlichen und akustischen Verhältnissen des Prinzregententheaters, dem verdeckten Orchester und den zusammengewürfelten Solisten einzuarbeiten. Erst auf wiederholtes Ansuchen der Intendanz sprang damals Strauß für eine Tristanvorstellung ein. Er forderte vollgültige Proben, studierte das Vorspiel taktweise nach seiner Auffassung vom Vorwärtsdringen und Zurücksinken der rhythmisch-melodischen Welle um, und schuf hier, wie im Liebesduo und der Sterbeszene Tristans, Steigerungen in Tempo und Dynamik von elementarer Gewalt.

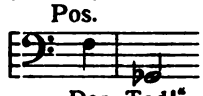
Auch in seiner Eigenschaft als Konzertdirigent des Hoforchesters blieben ihm tiefgreifende Unstimmigkeiten nicht erspart. In den ersten beiden Jahren 1894—96 seiner neuen Münchener Stellung leitete er diese Körperschaft auch in deren „Konzerten der Musikalischen Akademie". Gleich der erste Abend unter seiner Führung, mit Beethovens Siebenter, schlug zündend ein; auch die ruhige Vornehmheit seiner Zeichengebung imponierte. In der Folge brachte er sämtliche Sinfonien des Meisters, und schon im zweiten Konzert Liszts Faustsinfonie, ebenfalls mit einem dort bei Lisztschen Werken ungewohnt starken Erfolg. Für Smetana trat er, wie auch anderwärts, mit dessen Zyklus von Tondichtungen: Tabor, Ultava und Sarka ein. Auch seine eigenen Werke, die Vorspiele zum ersten und zweiten Akt des noch unaufgeführten Guntram im Dezember (1894) und der gleich noch zu erwähnende neue „Eulenspiegel" fanden herzlichste Aufnahme. Manche Eigenheiten im damaligen Münchener Musikleben näher zu berühren, ohne gewisse Empfindungen zu verletzen, wird, als richtiger Eiertanz, am besten gar nicht versucht, und es genüge zu erwähnen, daß dort das Bier auch zu jener Zeit vorzüglich war, und daß sich Strauß nach dem zweiten Winter durch lokale Umstände veranlaßt sah, seine glanzvoll bewährte Leitung der Akademiekonzerte nieder-

zulegen, die der aus Rußland zurückgekehrte Max Erdmannsdörfer übernahm. Das Unbequeme, das für so viele in allem Außerordentlichen liegt, war wieder einmal glücklich beseitigt. Außerhalb seiner Heimat wußte man den Dirigenten Strauß schon damals vielfach glänzend zu würdigen. Gleich in dem ersten Münchener Winter, 1894/95, leitete er als Nachfolger Bülows die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin. Diese Tage der Proben und Aufführungen wurden besonders durch den Verkehr mit dem Schriftstellerkreis Mackay, Henckell, den beiden Hart, Bie sehr anregend und in der Folge für sein Liederschaffen bedeutungsvoll. Er ging mit dem Orchester Anfang April auch nach Wien, wo er im Großen Musikvereinssaal ein Konzert mit der Siebenten Sinfonie und Meistersingervorspiel leitete; noch immer blieb der Boden dort für ihn spröde; Besuch und Beifall waren mäßig. Aber immerhin hatte man ihn durch diese Einladung in die Gastdirigentenreihe Mottl-Weingartner gestellt. Immer zahlreicher wurden in der Folge die Aufforderungen zur Leitung eigener und fremder Werke im Konzertsaal. Schon 1895 dirigierte er in Pesth, im Berliner Wagnerverein, in Leipzig, 1896 in Lüttich, Köln, Düsseldorf, wohin er auch Pfingsten zum Rheinischen Musikfest kam, in Moskau, 1897 in Amsterdam, Barcelona, Brüssel, Hamburg, London, Paris, teilweise unter Mitwirkung seiner Frau, die seine Lieder mit Orchester- oder mit Klavierbegleitung erfolgreich sang. Gegen die Jahrhundertwende hin war längere Zeit hindurch kaum ein Musik- und natürlich auch kein Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu denken, ohne daß man sich seiner Mitwirkung zu versichern suchte. In Brüssel glänzte 1896 Milka Ternina mit dem später zu erwähnenden „Gesang der Apollopriesterin" und „Verführung", mit Orchester, Strauß selbst außerdem mit Macbeth und Eulenspiegel. Ende November 1897 ging er zum erstenmal nach Paris, um ein Colonne-Konzert zu leiten. Während Levi, Mottl, Nikisch dort eingeführte Stücke gebracht hatten, wagte er Eulenspiegel, Tod und Verklärung, und fand herzlichste Aufnahme, ebenso Frau

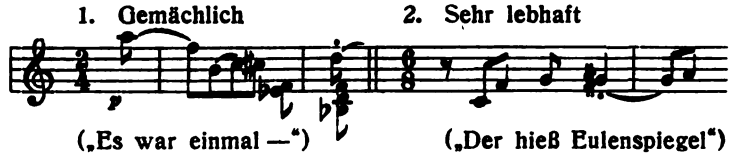
Pauline Strauß, die Lieder von ihm mit Orchester und mit Klavier vortrug.

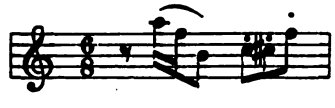
Während der Reibungen an seinem Wohnort und der glänzend verlaufenen Dirigentenreisen schritt Strauß in dieser zweiten Münchener Dienstzeit kompositorisch mit ungeminderter Kraft und Wärme auf der eingeschlagenen Bahn fort. Ja, er fand die reizvolle innere Genugtuung, mit seiner technisch nun jeder Aufgabe gewachsenen Kunst eine Seite seines eigenen Wesens zu verewigen. Am 6. Mai 1895 vollendete er seine Orchesterdichtung Eulenspiegels lustige Streiche. Die Figur dieses Volkshelden hat Strauß auch vorher und nachher beschäftigt. Schon in Weimar hatte er unmittelbar nach Vollendung des Guntram den Textentwurf vom ersten Akt einer komischen Oper des gleichen Stoffes beendet. Vielleicht hatte ihn der unbeholfene Text zu Cyrill Kistlers 1889 aufgeführter Oper desselben Namens angeregt, der ihn beim Lesen sehr erheiterte. Der Eulenspiegel ist ein glänzender Beweis für das urgesunde Wesen von Strauß' Begabung. Die rein sinfonische Durcharbeitung der Hauptmotive in reich ausgebildeter Vielstimmigkeit bietet dem Leser der Partitur ein Zeugnis des ernsthaften, tiefgründigen Fleißes, den selbst ein Genie der Form bei der scheinbar leicht hingeworfenen Arbeit in der Art eines Orchesterscherzo unbedingt aufwenden mußte. Denn auch die mühelos herbeiströmende Konzeption bedarf zur Fixierung in diesem gewaltigen Apparat, der doch immer gleichsam auf den leichtesten Federdruck, wie gewichtlos, ansprechen soll, anhaltender Konzentration und sorgfältigster Detailmalerei, die auch im Humor die Zügel der Form nicht verliert. Auch hier ist die Wichtigkeit des Programmatischen für den Hörer sehr relativ. Dem Leiter der Uraufführung, Franz Wüllner, der den Autor um eine kurze Erläuterung bat, schrieb dieser: „Es ist mir unmöglich, ein Programm des ‚Eulenspiegel' zu geben: was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde in Worte gekleidet sich oft seltsam genug ausnehmen, vielleicht sogar Anstoß erregen. Wollen wir daher diesmal die Zuhörer selbst die

Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht." Er gibt dann die zwei Hauptmotive und die Stelle des Urteils:



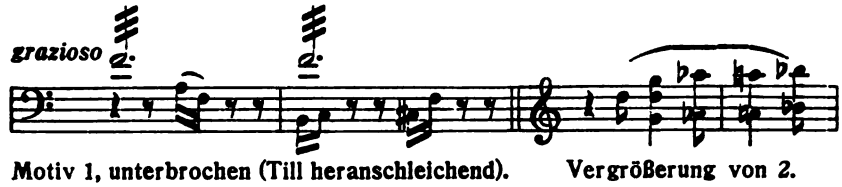
. Alle Arten von rein musikalisch geistreichen Motivumwandlungen des „Eulenspiegel" kommen auch bei Haydn schon vor, so bei Motiv 1 und 2:



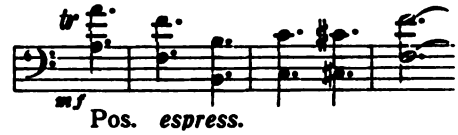


Verkleinerung von 1.

Verschiebung und Verkleinerung von 1.

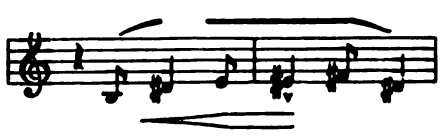


Motiv 1, unterbrochen (Till heranschleichend). Vergrößerung von 2.

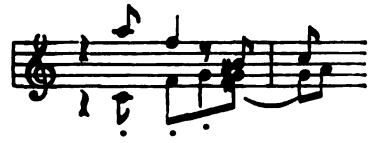


Vergrößerung von 1 (beim Racheschwur).

Engführung von 1. Taktverschiebung der 1. Hälfte von 1.



Espressivo-Wendung von *2* (bei der Werbung).



Kontrapuntierung von 1 und *2* und vieles ähnliche.

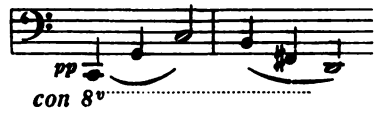
Wenn man nicht genau weiß, was die zwischen diesen Hauptmotiven plötzlich eingeschobenen neuen „bedeuten", so bleibt doch der ganze Vorstellungskreis, der zu der Komposition anregte, so geschlossen, daß die im Augenblick etwa fehlende volle Bestimmtheit kein großes Übel ist. Die Werke der Wiener Klassiker bieten oft viel größere „Rätsel", sobald man von dem ruhelosen Wahn getrieben wird, ihre Auflösung besser als der Autor kennen zu müssen. Selbst die unheimlich ahnungsvollen Stellen, in denen den Herrenmenschen Till mitten im Übermut das Vorgefühl einer rächenden Vernichtung durch die verhöhnten Mächte des Herdenmäßigen beschleicht, haben ihre Analoga in klassischen Werken, wie z. B. in den plötzlichen Stellen leiser Wehmut im sprühenden Finale von Mozarts Es-dur-Sinfonie. Aber damals wollte man noch nicht von all solchem das Warum wissen. — Wenn Strauß dieser Tondichtung auch spontan nichts Schriftliches mitgab als den Titel, so schrieb er doch Mauke für seinen „Führer" ein Programm an die dort bezeichneten Stellen der Partitur, das einige Streiche Eulenspiegels, die Zitierung vor Gericht wegen Gotteslästerung, den Tod durch Erhängen und das Weiterleben in der Volkssage andeutet. — Am 5. November (1895) erfolgte die U r aufführung im Kölner Gürzenichkonzert unter Wüllner. Im selben Monat noch spielten es die Hoforchester in Mannheim, Berlin und München.

Während dieser Erfolge seines trotz des tragischen Einschlags fröhlichsten Werkes beschäftigten Strauß in jener Zeit weit ernstere Dinge. Mit absorbierendem Interesse nahm er noch in jener Zeit neue Werke der modernen Lyrik und Gedankenliteratur in sich auf; eine Strömung, die neben der durch

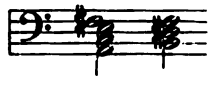
Ritter angeregten, von Schopenhauers Ideenkreis beherrschten, herlief. Erst die Bekanntschaft mit Nietzsche, dessen Zarathustra so viel einer wesentlichen Seite seiner eigenen Natur Verwandtes birgt, half dazu, ihn im Lauf der Zeit aus dem Bannkreis des „Erlösungsrummels" herauszuführen — man verzeihe hier die respektlose Bezeichnung; die Überhandnahme des Motivs und Worts in der ernsten Musikproduktion jener Zeit legt es allzu nahe. Es ist ungemein charakteristisch für Strauß, daß das erste Werk, in dem er Zarathustra-Nietzsches lebensbejahende, licht- und sonnenfrohe, schreit- und tanzfreudige Geisteshaltung verherrlichte, bei aller feuerverwandt emporstrebenden Gewichtlosigkeit der Gesamtwirkung technisch mit höchster Gewissenhaftigkeit gearbeitet ist und so auch als ein Wunderwerk minutiösen und ausdauernden Fleißes für sich einnimmt. Einen großen Teil des folgenden Kalenderjahrs, vom 4. Januar (1896) ab, verbrachte er mit der Komposition der Tondichtung: Also sprach Zarathustra, deren Partitur von 180 sorgsamst ausgearbeiteten Seiten er am 24. August mit einem lebhaften Seufzer der Erleichterung beendet sah. Irgendeine Rücksicht auf das Publikum nahm er hier, einzig seinem Genius folgend, so wenig als im Guntram. Als „Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche" bezeichnet Strauß die Partitur, und das Wort „frei" im Titel birgt vielleicht eine kleine Ironie des Autors, etwa: wenn ich mich nicht wenigstens mit dieser einen Silbe etwas salviere, sagt ihr, ich hätte ein Stück Nietzsche einfach in Musik umgesetzt, und täte das nächstens mit Schopenhauer oder Kant. Bei der Seltenheit der Aufführung dieses Werkes spricht wohl die Anforderung mit, in einem Zug eine gute halbe Stunde Musik ohne jeden scherzhaften Programmeinschlag zu hören, dann auch, in unserer dienseligen Zeit, der nicht allerorts gern gehörte Name Nietzsche und sein, auf dem Programm manchmal ausgelassener oder durch: „Religion" ersetzter Ausdruck: Hinterweltler. Das sind nämlich Leute, die jenseits, hinter dieser Welt eine bessere als deren eigentlichem Sinn suchen, also ebenso rein anschaulich gedacht, als „Überweltler"; die

arme Präposition kann nichts dafür. Aber sicher wird es oft mit „Hinterwäldler", also anscheinender Bezeichnung der Religiösen als kulturell Zurückgebliebener verwechselt. Auch sonst hat das vermeintlich Philosophische an dem Werk viele bis zum heutigen Tag vor ihm bange gemacht, trotzdem es von den Tondichtungen eine der unmittelbar begreiflichsten ist und man fast so wenig ein Programm zu ihm braucht, als zur c-moll-Sinfonie. „Die große Sehnsucht", die harten Gegenmotive feindlicher Mächte, „von den Freuden- und Leidenschaften", Anklänge an den Jenseitsdrang, das Gewichtsbefreiende des Tanzrhythmus — man vergleiche Beethovens Scherzi, das Aufsteigen zu begrifflich unbestimmbaren Höhen des rein Gefühlsmäßigen — das alles ist ja doch der „Inhalt" jedes großangelegten sinfonischen Werkes. Manchmal hat man das Gefühl, der Zarathustra sei den Gegnern einfach zu viel und zu ausschließlich Musik gewesen; sie hätten ihn bekämpfen müssen, um überhaupt noch gegen Strauß im Feld zu bleiben. Das war nun dadurch erleichtert, daß die fraglichen Elemente des Programms abstrakt, also für manche zu wenig sensationell schienen. Hätte Strauß ein erzählendes Band der einzelnen Teile bei der Abfassung vorgeschwebt, statt der innerlichen Gefühlskomplexe der Religion, des Wissensdurstes, der Freude usw., etwa das Epos „Bruder Rausch" des Münchener Dichters Wilhelm Hertz, in dem die sich kasteienden und Codices studierenden Mönche zum Bachanal mit den als fahrende Schüler verkleideten Mägdlein verlockt werden, da hätte man gesehen „wo und wie", sich angenehm entrüsten und leichter genießen können. Nietzsches Buch enthält Gefühlsvorgänge einer gewaltigen Natur. Er selbst, der ewig körperlich Gequälte, Gehemmte, Gebundene dichtete sich den Jubelrausch der Freiheit, Beweglichkeit, der rhythmisch ausgelebten, getanzten Gesundheits- und Daseinswonne, der Befreiung von den durch die Zivilisation entstandenen muskulären Hemmungen. Der nerven- und gemütsüberzartete deutsche Professor, der Philologe, wird gesundheitsmächtiger, reiner, großer, universeller, freier Mensch; die einzigartige Ausdrucks-

gewalt dieser Sehnsuchts- und Erfüllungspoesie reizte das kompositorische Temperament eines Strauß. Die Anregung durch die Gedanken- und Emotionspoesie Nietzsches übersetzt sich für ihn in die Form der einsätzigen Sinfonie mit stark kontrastierenden Themen, die sich zu melodiös angelegten breiten Episoden ausweiten. Das einfache Grundthema, C-dur, in der gleich grandios gesteigerten Introduktion, ist ebenso wie die weiteren Geschehnisse reinmusikalischer Art; diesem tritt ein zweites in h-moll, gleichfalls akkordisch entgegen, in dem lange festgehaltenen Gegensatz dieser beiden Tonarten und in ebenso einfacher Form, während das eigentliche Nebenthema im Kontrast zu beiden chromatisch ist, und in allen Stärkegraden, erst heftig, später gemildert und im kanonischen Wechsel zarter rhythmischer Verkleinerungen erscheint. Die Stelle des langsamen Satzes vertritt neben dem, durch das liturgische Zitat „credo in unum deum" eingeleitete Religioso ein gesangvolles Mollthema, S. 10 des Auszugs, das vor der letzten Steigerung sehr wirkungsvoll in Dur wiederkehrt. Nach dem Ausklingen dieses Satzes in wie freies Kadenzieren anmutende, ruhige Gesänge von Klarinette, Baßklarinette und Cello ist der Beginn der Fuge über das Hauptthema, die „die Wissenschaft", d. h. die versuchte Befriedigung des Wahrheitsdranges in dieser zum Gegenstand hat,



gar nicht, oder höchstens vier Takte lang, bis zum Quinteinsatz der höheren zweiten Stimme, zu verkennen. Auch der das Scherzo vertretende Teil, ein breit und glänzend ausgeführter ausgesprochener Sinfoniesatz, wird durch das Hauptthema eingeleitet, das später auch das eigentliche, schon früher anklingende, nun in berauschender rhythmischer und klanglicher Pracht durchgeführte Tanzmotiv als Baß begleitet. Das erste Nebenthema, in h-moll, steigert sich in dem das Finale ver-

tretenden Teil zu einem großartig einsetzenden und fortgeführten Gebilde. In bezug auf das letzte Ausklingen des Werkes wurde oft nachgeschrieben, es schließe im Diskant in H-, im Baß in C-dur, so daß es den jüngsten Konservatoristinnen ordentlich grauste, wenn sie sich das auf dem Klavier zusammengesucht hatten. In Wahrheit handelt es sich um zwei nacheinander folgende Akkorde, die als Unter- und Oberquinte von e-moll nächste Verwandte sind:  Das c des ersten wird nach dem in höchster Höhe erfolgten Verklingen des zweiten im leisesten, tiefsten Pizzikato noch einmal angeschlagen und stellt dadurch äußerlich die Grundtonart des Ganzen, C (-dur) wieder her, gleichzeitig etwa andeutend, daß dieses Baß-C, welches, zu Beginn, an das noch Unentschiedene, Rätselhafte, Unerkennbare gemahnen konnte, trotz des endlichen Geistesflugs in die lichtesten Höhen des H-dur, eben doch fortbesteht. Wie natürlich und einfach sich dies auch aus der Idee des Ganzen ergab, der Spruch: „Willst den Dichter du verstehn, mußt in Dichters Lande gehn", gilt eben auch vom Tonpoeten. — Die Uraufführung leitete Strauß am 27. November (1896) im Konzert der Frankfurter Museumsgesellschaft, drei Tage später folgte Arthur Nikisch im Berliner Philharmonischen Konzert. Am folgenden Tag schon dirigierte es Strauß selbst wieder im Kölner Gürzenichkonzert. Die vollendetste Darbietung des Werkes war die Schuchs in Dresden.

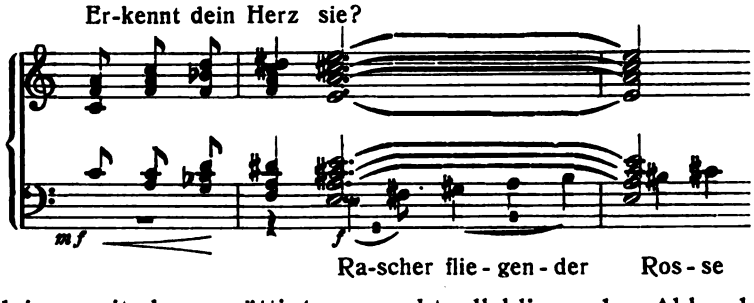
Nun folgte eine gewisse Remission nach dem großen Ernst. Zwischen dem Zarathustra, der dem zur Anregung dienenden Stoffe nach als die universellste seiner Orchesterdichtungen gelten kann, und der noch während dieses Münchener Aufenthalts begonnenem persönlichsten, dem Heldenleben, schiebt sich ein spezifischer programmatisches Werk ein, in dem Strauß stellenweise ersichtlich an die Grenzen dessen geht, was der Instrumentalmusik an Detaillierung der stofflichen Beziehungen noch zugemutet werden kann. Am 29. Dezember (1897) voll-

endete er seinen Don Quixote, Opus 35. Für dieses Werk kommt nun wirklich eine Einzelauslegung in Frage, obgleich es, abgesehn von einigen Besonderheiten, wie den Kampf gegen die Windmühlen und ähnliches, zum großen Teil auch als absolute Musik, nur durch den Titel erläutert, verständlich und wirksam wäre. „Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters" nennt es Strauß. Die Introduktion beginnt gleich mit dem Thema des Helden und schildert mit immer steigender Lebendigkeit in anderen Themen ritterlichen und galanten Charakters das Leben, wie es sich in den Schriften vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts spiegelt. „Don Quixote, mit der Lektüre von Ritterromanen beschäftigt, verliert seinen Verstand — und beschließt, als irrender Ritter in die Welt zu ziehen." Die Aufstellung der Variationsthemen ist sehr deutlich, indem das ritterliche Motiv: „Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt", stets vom Soloviloncell vorgetragen wird; dann folgt das behäbig plumpe seines Knappen Sancho Pansa, erst von Baßklarinette und Tenortuba, fernerhin stets von der Solobratsche gespielt. Rasch wechselnde Bilder von großem Reiz ziehn vorbei — der Austritt der beiden, mit ihren Themen, der Kampf mit der Windmühle, die blökende Schafherde, die Klangschwelgerei in Don Quixotes Verheißung von dem fantastischen Königreich, in dem Sancho zu hohen Ehren kommen soll; die einsame Wache Don Quixotes in duftiger Sommernacht, ein kurzes, in der Klangwirkung berauschendes Tonstück; die köstliche Tonmalerei der von den ins Wasser gefallenen Helden abrieselnden Tropfen; die für gefährliche Unholde gehaltenen, behäbigen Mönchlein, durch zwei Fagotte dargestellt, endlich das ruhig versöhnte Ausklingen, von den ritterlichen Anfangsmotiven leise umspielt. Auch dieses musikpoetisch unendlich feine Werk wird viel zu selten gehört. Wenn es auch mit seinem reichen Inhalt an echten Abenteuern, „Aventiuren", einen Grenzfall seines Gebiets bedeutet, so gibt es doch, wie jedes von Strauß' größeren Werken, vieles, das eben nur dort und nirgends anders zu holen ist. — Die Uraufführung fand

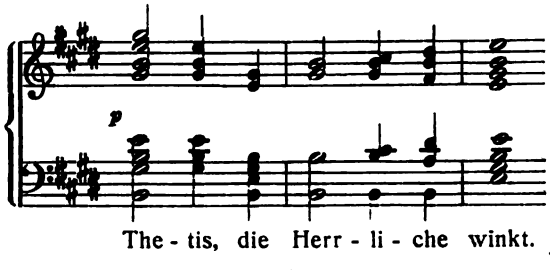
unter Wüllner in Köln am 8. März (1898) mit Friedrich Grützmacher als Solocellisten statt. Zehn Tage später dirigierte es Strauß selbst im Frankfurter Museumskonzert mit Hugo Becker, dessen chevaleresker Eigenart es vorzüglich lag und der zu seinem Hausgebrauch eine höchst pikante Solokadenz über Don Quixote-Motive daraus schrieb.

Außer den drei Orchesterdichtungen Eulenspiegel, Zarathustra und Don Quixote ist auch die größte, das Heldenleben, noch während dieses vierjährigen Münchener Aufenthalts begonnen. Und noch eine ganze Reihe von Vokalkompositionen völlig anderer Art und Richtung entstammt jener Zeit, die beweist, welche außerordentliche stilschaffende Macht die Versenkung in ein ihm zusagendes Gedicht über Strauß erlangen konnte. Im Frühjahr 1897 bis zum 7. Mai arbeitete er an den beiden unbegleiteten Gesängen für sechzehnstimmigen gemischten Chor, Werk 34. Sie sind unter anderem auch ein Zeugnis für seinen absoluten künstlerischen Idealismus; er konnte bei den außerordentlichen Qualitäten des geforderten Apparats höchstens auf zwei oder drei deutsche Chorvereine dafür rechnen. Das erste der beiden Stücke, „Der Abend" von Schiller, ist ein Werk von erhabenem Ernst und blühender Form- und Klangpoesie der Schreibart, die beinahe verrät, daß damals in Strauß' Innerstem der alte Brahms noch irgendein verborgenes Plätzchen gehabt haben muß. Es wahrt die dichterische Einheit der Stimmung wie die musikalische von Taktart und Tempo, und damit gewisse Grenzen von Notenwerten, da der vokale Charakter der Bewegung nicht über Achteltriolen hinauszugehen erlaubt. Das zweite Stück, Hymne von Rückert, ist doppelchörig entworfen. An dem Text: „Jakob, dein verlorner Sohn — Kehrt wieder, o gräme dich nicht!" nimmt der erste, kleine Chor nur so weit Anteil, als er dem wechselnden Inhalt der sechs Strophen des großen die in immer neuen Gefühlswendungen modulierten Worte zuruft: „O gräme dich nicht, — o hadre du nicht, o sei nicht betrübt." Die selbständige Führung der Stimmen im gleichzeitigen Weiterspinnen ver-

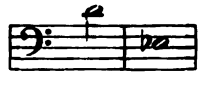
schiedener Textzeilen mit ihren charakteristischen Motiven gibt Gelegenheit zu kontrapunktischer Kunst, die sich zwanglos, sinnvoll und klangschön betätigt. Die Grundtonart F-dur ist ziemlich konsequent festgehalten. Mit Recht hat man auf die Verwandtschaft mit Lasso und Caldara hingewiesen, deren durch wundersamen Ernst ergreifende Chorlyrik, für Strauß unbewußt, hier in der Tat eine Art von Auferstehung feiert. Als Probe nur einige Stellen aus dem ersten Stück, wie die mit dem echten Straußmotiv im Baß:



und jene mit den gesättigten, prachtvoll klingenden Akkorden:



Im folgenden Winter, 1897/98, entstanden zu Anfang die Vier Gesänge für eine Singstimme mit Orchester, Werk 33, Stücke von großer Stilhöhe und beispielloser Farbenglut der Begleitung, zugleich größtenteils sehr sangbar. Es sind: Verführung von Mackay für Sopran oder Tenor: „Der Tag, der schwüle, verblaßt", mit einer glänzenden, von 71 Instrumenten auszuführenden Begleitung. Dann Gesang der Apollopriesterin von Emanuel von Bodmann. Bei dem dritten Stück, dem da-

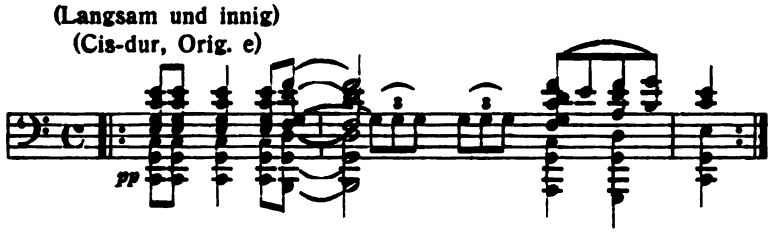
mals noch Schiller zugeschriebenen Hymnus: „Daß du mein Auge wecktest", ist bemerkenswert, in welche gehobene Sphäre die Tonsprache der Dichtung hier gefolgt ist, wie restlos das ganze den edlen Idealismus der Geistesartung stilistisch festhält. Es ist für Bariton oder Mezzosopran geschrieben; die letztere Stimmgattung übertönt aber besser das Orchester und vermag die Gefühlshöhe des Ganzen leichter im Klang festzuhalten. Das letzte Stück, Pilgers Morgenlied von Goethe, ist für Bariton gedacht, und zwar sehr hohen, der das g noch gut im Forte besitzt. „Morgennebel, Lila, hüllen deinen Turm ein." Dies Abschiedsgedicht an „Lila" malt die Wonnen der ersten Begegnung wie den frohen Trotz des Scheidenden, der, vom Sturm ungebeugt, voll Lebensmut und Lebensfreude die Allgegenwart der Sonne genießt; es wird ebenso wie die drei anderen vom innerlich und äußerlich malenden Orchester getragen, doch ist die Stimmung hier reflektierter und dadurch weniger zwingend. Das Bachische Heruntersetzen der Tonika nach dem Leitton am Schluß  tritt später bei Strauß öfter auf. Den Sängern fällt es oft schwer.

Bald darauf folgten die Lieder Opus 29, nach Gedichten Bierbaums, an der Spitze der Traum durch die Dämmerung, „Weite Wiesen im Dämmergrau", eines jener spezifischen trotz ihres ernsten hohen Werts maßlos beliebten eigentlichen „Straußlieder". Das keck siegreiche „Schlagende Herzen" gehört zu den treffsicheren Sprechgesängen. In dem innigen „Nachtgang", einem der klassischen der Moderne, hält Strauß mit intimstem Reiz die Stimmung fest, trotz der am Schluß einfach versagenden dichterischen Form des sonst wertvollen Textes. Von dem folgenden Opus 31 sind die beiden nach Carl Busse am meisten zu rühmen, das ruhig-schön klingende Tenorlied „Blauer Sommer" und das feurig-effektvolle Wenn: „Und wärst du mein Weib, Und wärst du mein Kind", zuerst gedruckt in der Münchener „Jugend" 1896, Heft 4, mit dem einen Halbton

höheren Schluß. Das dritte, das Muster eines echt modernen Liedes, „Weißer Jasmin" nach Richard Dehmel, schmückt eine der am wunderbarsten durchgeführten Klavierbegleitungen, die Strauß geschrieben hat.

Das folgende Opus 32 enthält das innige echte Gesangslied nach Henckell: „Ich trage meine Minne", das Stimmungsmeisterwerk „Sehnsucht", „Ich ging den Weg entlang, der einsam lag" von Liliencron, das naiv sinnliche „Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett" mit der entzückend feinen Begleitung und ihr entsprechend geführten Singstimme. Opus 35 bringt die köstlichen Schlager „Für fünfzehn Pfennige" und „Hat gesagt, bleibt nicht dabei", diese drei aus des Knaben Wunderhorn. Das letztgenannte hat die Form des Bolero, die in Singstimme und Begleitung pikant, mit raffiniertem Übermut gehandhabt ist. Opus 37 „meiner geliebten Frau zum 12. April" ist wieder ein besonders glückliches Heft mit Prachtstücken von Begleitung: der brillanten, im Ausdruck sprühenden zu Liliencrons „Ich liebe dich" („Vier adlige Rosse"), der wie ein Bau aus Edelstein die Singstimme tragenden von Dehmels „Du bist mein Auge", mit dem wundersüßen, zart-sinnlichen Nokturno Anton Lindners „Hochzeitlich Land" und von Bodmanns „Herr Lenz zog heute durch die Stadt", einem köstlichen Effektlied.

Einen Glanzpunkt in dieser liederreichen Münchener Zeit bedeuten die Fünf Lieder für hohe Stimme, Opus 39. Dieses in hohem Maß inspirierte Heft, dessen Erfolg enorm war, enthält Gedichte von Dehmel: Leises Lied: „In einem stillen Garten" mit seinem zarten Maeterlinckschen Helldunkel; Der Arbeitsmann: „Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind, mein Weib!" das in Ludwig Wüllners monumentalem Vortrag von Ende 1901 ab die Runde durch die Konzertsäle machte. Dann „Befreit", eines seiner herrlichsten Lieder, in dem Strauß, wie er nur selten tut, eine vom Dichter nicht vorgebildete musikalische Form einführt: das ergreifende zweiaktige Motiv, das die zweite Hälfte von jeder der drei Strophen einleitet, erst als Zwischenspiel und in der sofortigen Wiederholung als Begleitung des Gesangs:



In bezug auf dies Gedicht hat Dehmel im ersten Maiheft der „Musik" 1902 eine „Offenherzige Erklärung" als Antwort auf beständige Anfragen einzelner aus dem „musikliebenden Publikum" veröffentlicht, die es „durch die Vertonung kennen lernten und wissen wollten, was es eigentlich bedeuten" solle. Er habe bei der Niederschrift die Vorstellung gehabt, daß ein Mann mit seiner sterbenden Frau spreche, habe aber nichts dagegen, wenn man sich jede andere Art von Liebesleuten, den weiblichen Teil als sprechend, und in irgendeiner Art von Abschied, dabei denkt. Die Überschrift „Befreit" beziehe sich auf die Stelle: „Wir haben einander befreit vom Leide." Derlei Gedichte sollen nicht rühren, sondern über die Rührung erheben. Strauß habe es in Musik gesetzt, „die für diesen Text etwas zu weich ist". Die gefaßte ruhige Feierlichkeit des durchgehenden Motivs spräche gegen diese Auffassung Dehmels von der Komposition. — Außerdem enthält das Heft das Lied an meinen Sohn: „Der Sturm behorcht mein Vaterhaus" mit der Sturmnacht in der Klavierbegleitung, von deren einer Stelle Strauß auf jener Rundreise mit Ludwig Wüllner 1901 in München hernach selbst äußert: „Fast hätt' ich's wieder nicht herausgebracht; der Teufel soll das spielen!" Und endlich Bierbaums Jung Hexenlied: „Als Nachts ich überm Gebirge ritt" mit den chromatischen und rhythmischen Pikanterien in Singstimme und Begleitung. — Die Jahre 1894—98 begründeten Strauß' enorme Beliebtheit als Lyriker.

Außer alledem verdankt jener letzten Münchener Zeit seine Entstehung noch ein kleines Juwel, das reizvolle Klavier-Melodram E n o c h A r d e n, Werk 38, nach Tennyson. Beachtens-

wert ist, welch äußerlich lockende Stellen des Textes Strauß hier ohne Musik ließ, und in welcher Weise von den malerischen und den Gefühls-Elementen jene verinnerlicht, diese tiefgehend mitempfunden sind. In den Jahren 1897 und 1898 machte er zur Ausführung dieses Werkes mit seinem Chef Ernst von Possart, der den tiefergreifenden Text mit sensationeller Wirkung deklamierte, Reisen durch eine größere Anzahl deutscher Städte.

Während dieser zweiten Münchener Tätigkeit fand Strauß künstlerischen und persönlichen Anschluß an jüngere Schriftsteller, die ihm auch szenische Dichtungen für Musik bieten konnten. Er trat zunächst in Beziehung mit Graf Ferdinand v. Sporck, dann mit Otto Julius Bierbaum und Frank Wedekind. Der idealgesinnte Sporck schrieb ihm ein Opernbuch Eulenspiegel, über das Strauß von einem nur vierzehntägigen verregneten Sommerferienaufenthalt in Marquartstein an Schillings 1896 berichtete: „Freund Sporcks vortreffliches Buch fängt allmählich an, in meinem Kopf und Herzen Widerhall und neue Gedanken zu wecken und ‚vielleicht' lebensfähig zu werden." Man kann sich denken, wie sehr Strauß von dem Kern der Eulenspiegelfigur, dem Menschen, der sich mitten unter den ihm fremden Vielzuvielen auslebt, angezogen wurde. Zeitweise hielt er freilich das Opernschaffen überhaupt für aussichtslos, da Wagner alles vorweggenommen, überall seine Riesenhand hingelegt habe. Im gleichen Brief erzählte er: „Denken Sie sich, mein armer Guntram wird ‚vielleicht' in Dresden aufgeführt, aus seinem Scheintod zu nochmaligem kurzen Leben erweckt werden." Bald legte er das Buch Sporcks wieder zur Seite. Wedekind las ihm, etwa 1897, Entwürfe von Ballettpantomimen vor, unter anderen auch den später ausgearbeiteten von dem Floh, der unter den Reifrock einer Dame gerät — doch kamen diese Anregungen über einige Notenskizzen nicht hinaus. Mit dem bei seiner riesigen Orchesterausdruckstechnik ihm so naheliegenden Gedanken eines ernsten pantomimischen Kunstwerks trug sich Strauß auch sonst öfter und arbeitete einmal selbst ein derartiges Szenarium aus. Aber er äußerte gelegentlich betreffs

der Ausführung solcher Pläne starke Bedenken; die genaue Übereinstimmung von Motiv und Geste könne der Komponist von seiner Seite allein nicht gewährleisten; erst durch Entwerfen und allmähliches Ausprobieren sei da Einwandfreies zu erreichen. Das aber stand wieder im Gegensatz zur sofortigen Bestimmtheit seiner musikalischen Intentionen. Erst 1913, durch die Anregung des technisch vorzüglichen Russischen Balletts, entstand die Pantomime: „Josef-Legende", während die dem Wesen von Strauß so naheliegende Wirkung der genialen Neubelebung des choreographischen Gebietes durch Dalcroze bisher (1914) noch kein Werk von ihm gezeitigt hat.

Mit dem originellen Bierbaum traten Strauß und seine Kameraden in freundschaftliche Beziehung. Er erhielt von ihm das Lobetanz-Buch, das ihm aber wohl zu spielerisch war, und gab es zuerst an Schillings, dann an Thuille, der es komponierte. Selbst der noch weit marklosere, schon durch die große Zahl der Partien unpraktische Guggeline-Text fand, mit Ausnahme von Strauß selbst, in diesem Kreis Anklang; mit Schmerz sieht man diese wunderfeine Partitur lebensunfähig daliegen. Vergeblich bemühte sich Strauß später in Berlin rastlos um ihre Aufführung und machte endlich den dritten Akt allein in seinem Tonkünstlerkonzert. Thuille hatte eben unter dem ganzen neudeutschen Einfluß das bis zum Kindhaften Genügsame der Dichtung übersehen.

Neben all diesen neuen Beziehungen dauerten die älteren fort, und unzertrennlich vom geistigen Leben Münchens ist der ganze Kampf künstlerischer Meinungsverschiedenheiten, der die späteren Phasen von Strauß' Verhältnis zu einigen jener Freunde kennzeichnet. In ihnen tritt der deutsche, zum Teil spezifisch süddeutsche Idealismus zutage, dem die Gewohnheit einer abstrakten Überzeugung selbst über die des täglichen Lebens und des Gemütsbedürfnisses geht. Nur bei zweien von jenen Mentoren der Zeit seines Werdens blieb Strauß derartiges erspart. Daß Bülow nicht zu diesen gehörte, sahen wir; auch Strauß hatte zuweilen durch den Sarkasmus seines Urteils zu leiden, dessen scharfer Spott sich unversehens auch gegen das Be-

freundete kehrte. Seine durch die Grausamkeiten des Lebens gesteigerte Sensibilität machte den Meister derart reaktiv, daß das Dasein ihm entgegengesetzt wirkender, wie zum Beispiel hochkonservativer Berliner Cliquen ihm zu leidenschaftlicher Qual ward, eine Art von innerlicher Unfreiheit, die der stets unbedingt sachlich, geradlinig und kerngesund Empfindende nicht begriff. Auch die zersetzende Kritik des Meisters an dem einst vergötterten Liszt mußte ihn verletzen. Außer mit dem alten Meyer, den die Italienische Fantasie noch hoch erfreute, blieb das künstlerische Verhältnis dauernd ungetrübt mit Franz Strauß, wohl deshalb, weil es sich im Grunde später umkehrte; der Vater erweiterte durch die Werke des Sohnes, deren Partituren er mit Liebe und Stolz studierte, seine künstlerische Anschauung, und lernte von ihm. Zwar riet er noch lange gelegentlich von allzu ungewohnten Harmonien, vielem Modulieren und gehäuften technischen Schwierigkeiten ab, aber er fühlte den beglückenden Hauch des Neuen, zu ungeahnten Zielen Weisenden. Die technische Kompliziertheit ging ihm freilich zu weit, und bekannt wurde seine Äußerung in der Hauptprobe zur Feuersnot, die Orchesterbehandlung Richards errege ihm zuweilen ein Gefühl, als ob er „die Hose voll Maikäfern" habe. — Der alte Freund Ritter empfand, wie schon erwähnt, die Dichtung des dritten Guntramaktes wie eine Absage an die Wagnerobservanz und damit als menschliche Entfremdung seines einstigen Lieblings; bei aller Herzlichkeit stand der von Bund und Satzung losgesagte Guntram wie ein Schatten zwischen ihm und Strauß, der dies fühlte, ohne es ändern zu können. Denn Ritter war alt und unbeweglich schroffer als je in seinen Ansichten. Die Liebe zu ihm blieb bei Strauß unverändert; in keinem der vielen Briefe an den väterlichen Freund fehlt in irgendeiner Zusammenstellung das Wort „teuer" in der Anrede. Auch Thuille, der in seiner ersten Stellung als Theorielehrer an der Münchener Musikschule lebenslang verblieb, gehört in die Reihe der Mentoren. Die drei Jahre, die er älter war, machten im Knabenalter sehr viel aus; auch zog ihn kein Lateinschul-

besuch von der ausschließlichen Pflege der Musik ab. Strauß berichtete ihm, wie eingangs erwähnt, 1877—79 nach Innsbruck stets über seine Kompositionstätigkeit und nahm Korrekturen und Ratschläge an; Thuilles Arbeiten, die dieser ihm schickte, zum Teil sogar widmete, studierte er ehrerbietig. Öfter nennt sich Strauß in den Knabenbriefen an ihn „Dein Dich innig liebender Richard", und einmal, 1878, schreibt er: „Liebster, bester, schönster, herrlichster Ludwig!" Ja sogar später noch beriet er sich von Berlin aus brieflich mit ihm als dem „größeren Kontrapunktiker" von beiden, über eine Stelle in der Domestika-Schlußfuge. Aber es kam die Zeit, in der Thuille mit der Entwicklung seines großen Kameraden nicht mehr mitging; er bewunderte zwar die Feuersnot, aber gerade das Heldenleben, das so viele erst rückhaltslos dessen Banner folgen ließ, stieß ihn merkwürdigerweise ab, und für das geniale Alfresco des Taillefer fand er keinen Blickpunkt. Thuille konnte treue, fast zärtliche Liebe zu einer Person mit der schroffen sachlichen Überzeugung gegen deren Wirken vereinigen — ein echt österreichischer Zug — er gewöhnte sich allmählich, den Künstler vom Menschen bei Strauß zu trennen, dessen Schaffen doch so ganz direkter Ausdruck seiner Persönlichkeit war. Vielleicht fand auch später manche mit gewohnter Drastik scharf abmahnende Äußerung Thuilles gegen Kompositionsschüler, die in der äußeren Form da anfangen wollten, wohin sich Strauß schrittweise entwickelt hatte, in tendenziöser Weise, als gegen diesen selbst gerichtet, ihren Weg nach Berlin. Heute ist von all jenen mit München eng verbundenen Fachmännern der älteren Generation, die Strauß' Entwicklung förderten, mit einer Ausnahme niemand mehr am Leben. Thuille, Meyer, Franz Strauß, Ritter, Bülow sind dahingegangen, und nur die vornehme Erscheinung seines „Entdeckers" Eugen Spitzweg sah man bis vor kurzem noch selten in einigen ruhigen Straßen der Stadt, infolge körperlichen Leidens von jedem Verkehr mit der Außenwelt abgeschlossen.

Als Strauß München zum zweitenmal verließ, durfte er trotz aller erduldeten dienstlichen Widerwärtigkeiten mit Ge-

nugtuung auf die dortigen Jahre zurückblicken; sie hatten ihn kompositorisch vom Eulenspiegel bis zum Entwurf des Heldenlebens geführt und die Grenzen seines vokalen Schaffens in bedeutungsvollster Weise erweitert. Daß die Eigenart keines der Münchener Freunde stark und zugleich musikverwandt genug gewesen war, um neue Betätigung auf dramatischem Gebiet in ihm anzuregen, konnte er nach der Erfahrung mit Guntram nicht bedauern.

BERLIN

bis zur Schöpfung der Salome (1898—1905)

Eine interessante Aufgabe der Lebensbeschreibung bietet das künstlerische Milieu, das ein Großer bei seiner Berufung nach dem neuen Arbeitsfeld vorfindet und der, manchmal in beinahe dramatischen Episoden verlaufende Prozeß, in dem er dort allmählich seine Persönlichkeit durchsetzt, dem organisch Gewordenen, meist durch Unterlassungssünden belasteten, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt. Für Weimar war ähnliches bei Strauß zu erwähnen; bei seiner Übersiedlung nach Berlin schienen auf beiden Seiten mehr äußere Motive maßgebend. Das Münchener Finanzsystem schloß ein Angebot wie das, welches Berlin damals machte, aus, ebenso die für Strauß als Gastdirigenten wichtige liberale Behandlung der Urlaubsfrage, mit der man von dort an ihn herantrat. Man wollte in der Reichshauptstadt den ersten Musiker des Landes haben, wenn auch niemand daran dachte, durch dessen überragende Persönlichkeit etwa die Musikzustände dort auf eine neue Basis zu stellen. Vielmehr blieb an der Hofoper die später, Ende März 1911 im Preußischen Abgeordnetenhaus „bureaukratische Laienwirtschaft" genannte Signatur des Betriebes dieselbe. Der Kapellmeister hatte im allgemeinen die ihm übertragenen Opern zu dirigieren, weiter aber nichts zu sagen. Vom 1. November 1898 war Strauß auf zehn Jahre als Königl. preußischer Kapellmeister an das Opernhaus berufen, wo er zeitweise sehr häufig, und zwar so ziemlich den gesamten deutschen Spielplan dirigierte, unter anderen den ganzen Wagner, Mozart — seine Be-

gleitung der Seccorezitative auf dem Klavier im Don Juan erregte Begeisterung —, Weber; Aida, Falstaff; Orpheus von Gluck; Fledermaus (bei Kroll), Lustige Weiber, Wildschütz, Stumme, Robert den Teufel. Letztere Oper hatte er ungestrichen einstudiert, vielleicht, um Intendanz und Publikum damit zu strafen. Wenn das sein Plan war, so schlug er fehl; denn die einfache Plastik dieser Musik gefiel so glänzend, daß er sie etwa dreißigmal dirigieren mußte; das System des „Abgebens" an einen der Nächsten im Rang, wenn eine Oper „geht", wie in München, war dort damals noch nicht eingeführt. Zum Nibelungenring kam Strauß erst im Juni 1899, und zwar ohne Probe, also ohne seine eigenen Intentionen durchgreifend verwirklichen zu können. Ein wenig machte sich sein Einfluß darin geltend, daß unter seiner Leitung auch neuere Werke deutscher Künstler außer denen französischer, italienischer, amerikanischer, sowie hochgestellter Liebhaber, auf den Spielplan kamen. Man gab Bärenhäuter, Kain, Barbier von Bagdad, den Armen Heinrich, Rübezahl von Sommer, Pfeifertag von Schillings, den Faulen Hans von Ritter; Feuersnot, Salome, Elektra. Aber die „Annahme von Machwerken schlimmster Art über die Köpfe der Dirigenten hinweg zu verhindern, vermag kein von der Hofbühne abhängiger Beamter", wie der örtliche Geschichtschreiber Adolf Weißmann seine kurzen Bemerkungen über Strauß in „Berlin als Musikstadt" beschließt. Über das Verhältnis des Kaisers zu seinem ersten Opernkapellmeister und größten Musiker seines Reiches läßt sich hier nur wenig sagen. Zwischen zwei Naturen, in deren Leben die Kunst, speziell die Musik, etwas so Verschiedenes bedeutet, und die gewohnt sind, sich hierüber so offen auszusprechen — woran es Strauß auch dem Monarchen gegenüber nicht fehlen ließ — war ein gutes Einvernehmen wohl einzig dadurch möglich, daß dieser kaum eine Note eigentlicher Straußmusik hörte und außer den Militärmärschen nur einige Lieder von ihm kennen lernte. Bei persönlichen Begegnungen war er von achtungsvoller Liebenswürdigkeit; in der Widmung von Märschen für Militär- und Orchestermusik und deren Annahme

sprach sich das bleibend freundliche Verhältnis von Fürst und Sänger aus. Eine anderthalbstündige Audition alter Militärmärsche, bei der der Kaiser mit Strauß zugegen war, regte diesen zur eigenen Komposition zweier solcher Märsche, als Widmung an den Kaiser, an, äußerst rasch entworfene Stücke, die ein Berliner Verleger sofort für einen hohen Preis erwarb, und die Strauß, der dem Monarchen auch den „Königsmarsch" gewidmet, den Kronenorden dritter Klasse einbrachten. (Die in den Märschen benutzten langen Heroldstrompeten soll Strauß bei einem Militärkonzert in der Flora zu Köln, wo er die Feuersnot leitete, kennen gelernt haben.) Auch durfte er mehrmals im Zwischenakt einer von ihm geleiteten Oper die Anerkennung seines Souveräns in der Hofloge entgegennehmen. Wie gut sich dieser Strauß' Äußerungen über seine eigene Richtung gemerkt hatte, zeigte sich bei dem Männerchorwettstreit in Kassel, als der Kaiser mit den Preisrichtern sprach; er erwähnte gegen Schuch Strauß' ausgesprochene Modernität und fügte gutgelaunt hinzu: „Da habe ich eine schöne Schlange an meinem Busen genährt" — woraus der Berliner Ausdruck Hofbusenschlange entstand.

Als Konzertdirigent war die Stellung für Strauß in der Reichshauptstadt von vornherein sehr ungünstig, indem sein scheidender Vorgänger, Felix v. Weingartner, nur die Leitung der Oper niederlegte, die der Konzerte der Königlichen Kapelle aber noch fast zehn Jahre lang als maßlos beliebter Dirigent beibehielt, während Artur Nikisch in gleicher Weise von seinem festen Wohnsitz Leipzig aus die Berliner Philharmonischen Konzerte beherrschte. Strauß mußte sich mit unendlicher Mühe das technisch erst heranzubildende Berliner Tonkünstlerorchester für seine Aufführungen moderner Werke erziehen. Erst Mitte April 1908 konnte er endlich einen mit dem Herbst beginnenden dreijährigen, später verlängerten Vertrag mit der Königlichen Kapelle, als Leiter ihrer jährlichen zehn Sinfoniekonzerte, schließen, da infolge der Unabkömmlichkeit Weingartners als Operndirektor in Wien eine Neubesetzung nötig

wurde. Die Hofkapelle wählt sich für diesen Posten selbst ihren Mann, der nur der Bestätigung durch die Intendanz bedarf. Nachdem Laugs-Hagen, Schuch und andere als Gastdirigenten erschienen waren und durch geschickte Machenschaften die Übergehung von Strauß so gut wie sicher war, entschied auf dem Pensionsfondskonzert der Philharmoniker der gewaltige Eindruck seiner Interpretation von Beethovens Fünfter die Wahl. Seinen echt kollegialen und humanen Sinn hat Strauß am ausdauerndsten und persönlichsten in dem Spielplan seiner Konzerte betätigt, und hier wieder am meisten da, wo er allein maßgebend war, in seinen „Modernen Konzerten" des auf neunzig Musiker verstärkten „Berliner Tonkünstler-Orchesters", in denen außer Liszts sämtlichen sinfonischen Dichtungen, Bruckners erster und dritter Sinfonie und einigen Kompositionen Alexander Ritters, nur Werke Lebender gehört wurden; weitere Ausnahmen veranlaßte Willy Burmester als Sologast. In diesen Konzerten brachte es Strauß unter anderem dahin, Liszts vorher gänzlich abgelehntem Hamlet zu stürmischer Ehrung zu verhelfen. Die Konzerte begannen im Neuen Königlichen Theater (Kroll) Ende Oktober 1901, zunächst sechs im Jahr; das erste brachte Liszts Bergsinfonie, Bruckners Dritte nach 15 Orchesterproben, und Sgambatis Klavierkonzert. Es kamen noch zu Wort: Strauß, Pfitzner, Schillings, Thuille mit dem dritten Akt von Guggeline, Ertel, Schirach, Brecher, „Aus unserer Zeit"; der 19jährige Claus Pringsheim, Bischoff; von Österreichern Mahler, Vierte Sinfonie unter Leitung des Autors; Wolf, Hausegger, Reznicek, Ouvertüre Eulenspiegel; ferner Huber, Sinfonia eroica; d'Indy, Charpentier, Bruneau; Tschaikowsky, Paderewski mit Opernszenen; Smetana mit „Tabor", Stanford, Elgar, Löffler-Boston. Wenn man gegen Strauß über seine Bevorzugung von Werken „ohne Form und Melodie" in diesen Programmen Bedenken äußerte, so entgegnete er, diese Begriffe hätten sich zu allen Zeiten geändert; vieles, das man früher melodie- und formlos genannt, werde heute auf den Straßen gepfiffen. Sein beharrliches Eintreten als Opern- und Konzert-

leiter für die neudeutschen Musikdramatiker verteidigte er so: nur zwei Arten von Werken brächen sich von selbst Bahn und bedürften daher keiner Förderung: das wirklich Große und der Schund; für die Meister zweiten Ranges aber hinge alles davon ab, daß man für sie tätig sei. Seine kunstpolitische Grundanschauung vertrat er mit ruhiger Beharrlichkeit, wenn er auch die Mühe für seine Schützlinge zuweilen durch äußerste Gleichgültigkeit, ja gelegentlich, im 5. Konzert 1902, Anfang Februar, bei Neuheiten von Ertel und anderen, durch Lärmen und Zischen belohnt sah — ein M a n n beurteilt eben sein Tun nicht nach dem Erfolg. Im Februar und März 1902 machte er mit dem Orchester eine Reise durch die großen Städte von Süddeutschland, Österreich, Italien, Südfrankreich und der Schweiz. Aufsehn erregte seine Korrespondenz mit der Konzertdirektion Gutmann in Wien, der Strauß das dort gewünschte Programm, mit lauter bekannten Stücken, abschlug. „Bei mir muß man gar keinen Versuch nach der konservativen Richtung machen!" Nach dem Sommer 1903 gab Strauß diese Konzerte auf, da die erzielten Resultate in keinem Verhältnis zu dem enormen Aufwand an Mühe standen. Sie bleiben trotzdem ein bedeutsames Blatt in der Geschichte des musikalischen Fortschritts.

Eine so reiche Natur wie Strauß mußte in der Reichshauptstadt zu noch vielseitigerer Betätigung Anregung und Boden finden. Von hoher Bedeutung ward nun die alte Freundschaft mit Friedrich Rösch, den er schon vom Gymnasium her, etwa seit 1878 kannte, und der 1890 vom Rechtsbeflissenen und eifrigen Amateur zum Berufsmusiker überging. Die Verbindung beider Wissensgebiete machte ihn zum berufenen wirtschaftlichen Vorkämpfer der deutschen Komponisten an der Seite von Strauß, eine weittragende Entwicklung, die sich in der folgenden Zeit, von Berlin aus, vollzog, und viel später, erst auf dem Tonkünstlerfest zu Jena, im Juni 1913, durch die Ernennung des Hofrats Rösch zum Doctor juris honoris causa ihre markante akademische Würdigung fand. Noch der letzten Münchener Zeit entstammt jenes acht lithographierte Quartseiten starke

Rundschreiben vom August 1898, das zunächst von der Parsifalschutzfrage ausgeht. Es zeigt durch seine klare, konzise, stellenweise drastische Exponierung der Tatsachen, Perspektiven und Forderungen, die sich aus der Teilnahmslosigkeit der Komponisten bei der Mainzer Generalversammlung 1898 und aus der Benutzung dieses Umstandes durch die dort stark vertretenen Verleger ergaben, ungemein charakteristisch Strauß' Art im Ernstfall; in einer Ausgabe seiner schriftlichen Publikationen wird das Stück stilistisch markant bleiben. Nun entwickelte er sich in Berlin noch intensiver zum kollegialen Vorkämpfer, welche Eigenschaft einen wichtigen Zug seines künstlerischen Charakters ausmacht. Wie auf anderem Feld, so ist er auch hier den einmal für richtig erkannten Weg stets geradeaus fortgegangen. Zunächst in der wirtschaftlichen Konsolidierung der allgemeinen Komponisteninteressen und in ihrer Förderung im einzelnen, soweit sie fortschrittlich, also, im Sinne von Strauß, kunstpolitisch die einzig nutzbaren sind. Für dieses Ziel kämpfte er auf zwei Wegen, im Allgemeinen Deutschen Musikverein und in seinen eigenen Konzertprogrammen, am nachhaltigsten von 1901 ab in den erwähnten, fast ausschließlich zu diesem Zweck von ihm geleiteten Modernen Konzerten des Berliner Tonkünstlerorchesters. Im Jahre 1898 gründete er mit Rösch die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, — „Deutscher Komponisten", wie sie bis zum 14. Januar 1903 hieß, — zur Wahrung und wirtschaftlichen Verwertung der Autorenrechte. Als Grundlage hierzu mußte zunächst ein verbessertes Urheberschutzrecht geschaffen werden, worin Deutschland bis dahin hinter dem besseren Ausland zurückstand. Eine zweitägige Beratung im Reichsjustizamt Mitte Mai 1899, wobei auf Seite der Gründer Strauß, Rösch und Sommer geladen waren, bildete die wichtigste Etappe vor der erfolgreichen Einbringung an den deutschen Reichstag, — womit freilich zahllose Schwierigkeiten nicht einmal gestreift sind. Schon auf dem Mainzer Tonkünstlerfest im Juni 1898 sollte Sommer die Petition an den Reichstag zur Sprache bringen, aber die Kom-

ponisten selbst fehlten, wie erwähnt, in der Versammlung, worüber sich Strauß im Leipziger Musikalischen Wochenblatt kräftig äußerte. Auch in der praktischen Anwendung der endlich geschaffenen Grundlage, die sich in einer der Genossenschaft angegliederten Tantiemenanstalt, der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, verkörperte, waren nach drei Seiten hin Kämpfe zu bestehn, an denen er mit Wort und Feder unermüdlichen, zuweilen entscheidenden Anteil nahm. Denn mit den Komponisten selbst, mit den Verlegern und den Konzertveranstaltern konnte erst nach unendlichem Ringen eine Verständigung erzielt werden. Der persönliche Verzicht des einzelnen Komponisten, indem nicht mehr er selbst, sondern die Vertretung der Genossenschaft über das Aufführungsrecht seiner Werke zu verfügen haben sollte, machte viele bedenklich, und Strauß mußte selbst seinen näheren Freunden, wie Schillings, Thuille und anderen, die Notwendigkeit dieser Veränderung mit eindringlichster Deutlichkeit schriftlich auseinandersetzen, um ihres Verständnisses sicher zu werden. Gelegentlich erbittert ihn der hartnäckige Widerstand der Komponistenkollegen gegen die notwendige Aktion zu ihrer eigenen Wohlfahrt so sehr, daß er an Schillings voll Unmut schreibt: „Jeder Komponist hat den Verleger, den er verdient. Wenn ich was anderes gelernt hätte — weiß Gott, ich sattelte heute noch um, um aus der Kollegenschaft herauszukommen!“ Bei der großen Schwierigkeit, die zur Gründung der Tantiemenanstalt nötigen ansehnlichen Gelder von Männern zu bekommen, auf deren Beharren bei den festgesetzten Zielen zu rechnen war, mußten die Gründer, Strauß, Rösch, Schillings, Sommer, um die Steuerung in ihrer Hand zu behalten, Ende 1902 ihr eigenes Kapital behufs langsamer Amortisation in der Sache anlegen. Nachdem ein kleiner Kreis Überzeugter gewonnen war, nahm der Kampf gegen die erbitterten äußeren Feinde, darunter ein großer Teil der Komponisten selbst, seinen Fortgang. Erst heute, wo die Anstalt unter Leitung des unermüdlichen Rösch jährlich Hunderttausende als Gewinnanteil an diese abgibt, scheint der

Widerstand auch auf ihrer Seite im allgemeinen verstummt, und richtete sich 1912 nurmehr gegen die Einbeziehung des Autorrechts in die Wiedergabe durch mechanische Instrumente; auch trat die Schwesteranstalt, die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, 1911 in gegensätzliche Stellung zur Genossenschaft. Die Ausdehnung seines künstlerischen Arbeitsgebiets versagte Strauß eine hervortretende persönliche Anteilnahme an diesen späteren wirtschaftlichen Kämpfen.

Ein zweites Feld kollegialen Vorkampfes wurde für ihn der Allgemeine Deutsche Musikverein. Um die Jahrhundertwende trat im Geist dieser für das deutsche Tondichterwesen ausschlaggebenden Körperschaft eine Veränderung ein. Angesichts des teilweise konservativen Charakters der zuletzt zur Aufführung auf den Tonkünstlerfesten ausgewählten Werke von Brahms, Bruckner, Berger glaubte Strauß Entscheidendes zur Wiedergewinnung der geistigen Basis tun zu müssen, auf der Liszt 1861 den Verein gegründet hatte. Dazu mußte er die gebotene Möglichkeit benützen, selbst an die Spitze zu treten, die ihm tauglich scheinenden Helfer Rösch und Schillings, die sich persönlich vollständig fernstanden, erst einander näher bringen und zur gemeinsamen Arbeit im Vorstand gewinnen. In Heidelberg, Juni 1901, wurde Strauß an Fritz Steinbachs Stelle zum ersten Vorsitzenden gewählt. Die jährlichen Tonkünstlerfeste des Vereins verursachten dem Vorstand endlose Schreibereien, erst an die Komponisten wegen der Zusammenstellung der Programme, an ausübende Künstler, bis zu den schließlichen Dankesschreiben an Festdirigenten, städtische Lokalkomitees und ähnliches. Vom Musikausschuß, der doch bestenfalls nur einen kleinen Teil der jährlichen etwa 200 Einsendungen zur Aufführung annehmen konnte, wurde gelegentlich auch noch „sachliche Begründung" der Nichtannahme verlangt, die er als außerhalb seiner Sphäre liegend ablehnen mußte. Strauß' sonstige Arbeitslast schloß seine Anteilnahme an der Prüfung der Einsendungen aus, hierin mußte er sich auf die weitgehende Opfer-

willigkeit von Schillings und dem unermüdlichen Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist verlassen. Er gab bezüglich der Auswahl nur die Fingerzeige. Schillings als Obmann der Prüfungskommission sollte das offensichtlich für die Aufführungen des Vereins Ungeeignete gar nicht erst in Umlauf setzen. Der Rest wurde in Pakete verteilt den einzelnen Mitgliedern zugeschickt und von ihnen mit Bemerkungen versehen, unter deren Berücksichtigung der Obmann dann die Auswahl vornahm. Sie sollte nach Strauß' Willen im fortschrittlichen Sinn geschehn, womit eine gewisse Gattung in älterer Stilform gewandter, aber sonst belangloser Arbeiten im Prinzip ausgeschaltet war. Die Werke selbst blieben ihm bis zur Hauptprobe gewöhnlich unbekannt; das Gräulichste waren ihm dann die, welche mißverständlich die äußere Form seiner eigenen Ausdrucksinstrumentation als Selbstzweck auf die Spitze trieben und in Kolossalpartituren bis zu 42 Systemen — Beethoven brauchte 12 — formell wie inhaltlich nur das Trivialste sagten. Gelegentlich äußerte er, es sei wohl an der Zeit, ein Tonkünstlerfest mit lauter Mozart zu geben, damit Leuten dieser Sorte der Wert der Form und des positiven Könnens überhaupt einmal eindringlich klar werde. In der starken Korrespondenz, die er als Vorsitzender mit Schillings als dem Obmann des Musikausschusses führte, tritt eine Fülle von Gerechtigkeit und Wohlwollen zutage, die sich auch in eingehender Behandlung der Stipendienfragen offenbart, daneben auch der Ausdruck aller Grade durchaus neidloser objektivkünstlerischer Schätzung. So schreibt er 1904 über ein Werk von Bruno Walter: „Das ist ein außerordentliches Stück, groß im Stil, reich und vornehm in der Erfindung, von starker Empfindung und großzügig." Er betonte auf das bestimmteste die gemeinsame Pflicht, „sine ira et studio jeden, der nur einigermaßen Berechtigung hat, zu Wort kommen zu lassen — so sehr vielleicht persönliche Neigungen anders locken. Wir müssen uns überhaupt vor Cliquenprotektion hüten und dürfen nicht einmal den Anschein der Einseitigkeit auf uns laden." Er selbst schreibt am 12. Juli 1903 von den Kämpfen in seiner „zur

Objektivität vereidigten Vorstandsseele". Daß all das aufrichtig gemeint ist, ergibt sich schon daraus, daß es lauter positive Anweisungen sind, wie gehandelt werden soll. Als er, Anfang Juni 1903 in London erkrankt, zur Erholung nach der Insel Wight gehn muß, bedauert er, daß er an dem Tonkünstlerfest in Basel nicht teilnehmen und sich „daran freuen kann, daß wieder ein paar tüchtige junge Talente ans Tageslicht befördert, und noch nicht genug gewürdigte Leute noch mehr zur verdienten Anerkennung kommen". In gleichem Sinn wirkt seine Äußerung über Bedenken gegen unverdiente Aufführung: Laßt doch die Zeit richten! Ob man einen überschätzt, das macht nichts! Besser zwanzig zu hoch taxiert, als einem den Weg versperrt. Die Hauptsache ist, daß einer was will und was kann! Bis einschließlich Sommer 1909 blieb Strauß an der Spitze des Vereins. Unter seinem Vorsitz fanden Feste statt in Krefeld 1902, Frankfurt 1904, Graz 1905, Essen 1906, Dresden 1907, München 1908, endlich Stuttgart 1909, und nicht ohne seinen mächtigen Einfluß wiesen die für das Durchdringen eines jungen Komponisten in erster Linie maßgebenden Aufführungen des Vereins so viele neue Namen auf. Außer Gustav Mahler, dessen Komponistenerfolgen erst das Fest von 1902 mit der dritten Sinfonie den entscheidenden Vorstoß gab, wurden hier unter andern gefördert: Pfitzner, Schillings, Bischoff, Sommer, Dalcroze, Boehe, Scheinpflug, Weismann, Reger, Wolf-Ferrari, Andreae, Hausegger, Lampe, Delius, Braunfels, Klenau, Marteau, Juon, Noren, Sekles, Schönberg. Einzelne Konzessionen, die der konservativen Richtung gemacht wurden, waren nicht im Sinn von Strauß, der den grundlegenden fortschrittlichen Zweck des Vereins stets gewahrt wissen wollte. Gerade zu der Zeit, als er wegen Überbürdung vom Vorsitz zurücktrat, ward von Gegnern bemerkt, daß unter ihm die Musikkommission für die Tonkünstlerfeste häufig Werke ihrer Mitglieder auswählte. Was und wem das geschadet haben sollte, ist nicht einzusehn, da diese ja meist namhafte Tonsetzer waren und es ohnehin schwer genug fiel, die gewöhnlichen fünf Konzerte mit erträglichen

neuen Erzeugnissen zu besetzen. Der Vorschlag, daß niemand eine gewisse Zeit vor, während und nach seiner Kommissionsmitgliedschaft etwas von sich zur Aufführung einreichen dürfe, hörte sich plausibel an; das hätte aber zur Folge, daß man nach Leuten suchen müßte, die ohne eigene kompositorische Ader doch ebenso sachverständig sind als die Komponisten. Diesen wäre es kaum eingefallen, für die Ehre und das zweifelhafte Vergnügen, soviel fremde Partituren durchzusehn und zur Aufführung zu empfehlen, auf die ihrer eigenen und damit auf die wichtigste Förderung zu verzichten. Oder man hätte sich nach solchen umsehn müssen, die etwa keine mehr nötig zu haben glauben. Das zeitweilige Erscheinen vieler Ausländer auf den Programmen der Tonkünstlerfeste unter Strauß' Oberleitung bestätigte, daß man, bei der unleugbaren Seltenheit frischer kompositorischer Impulse in neudeutschen Landen, bemüht war, solche von jeder möglichen Seite her wirksam werden zu lassen.

Auch regte sich infolge der vielseitigen Berührungen mit entgegengesetzten Strömungen des Berliner wie des allgemeinen deutschen Musik- und Kunstlebens dank Strauß' frisch zugreifendem Temperament der Journalist öfter in ihm. Zwar kann man die Eigenschaft eines Musikschriftstellers von Beruf nicht entschiedener ablehnen, als er es wiederholt getan hat. In der ersten Nummer der Berliner Zeitschrift „Der Morgen", vom 14. Juni 1907, eines Blattes, das Strauß ins Leben rief und drei Monate lang leitete, gesteht er seine „kaum überwindliche Abneigung gegen schriftstellerische Betätigung". Und als ihn Leopold Schmidt um ein Geleitwort für sein Buch „Aus dem Musikleben der Gegenwart" angeht, schreibt Strauß darin aus Garmisch, November 1908: „Dies kam mir allerdings anfangs ebenso spaßig vor, als wenn ich Herrn Dr. Leopold Schmidt bäte, eine Ouvertüre zu meiner ‚Elektra' zu schreiben." Die Meisterschaft aber, mit der er als Waffe im Aufklärungs- und Gefechtsdienst die Feder führt, hat sich oft bewiesen, und wenn wir diese literarische, wie so ziemlich alle geistigen Strömungen in der Deutschen Musikwelt auf Schumann zurückleiten dürfen,

ist er auch hierin sein Jünger. Eine Zeitlang, während seiner zweiten Theatertätigkeit in München, hatte sich Strauß viel von der Unterstützung einer verständnisvollen und wohlgesinnten Fachpresse für die Hebung der Musikzustände versprochen. Bezeichnend schreibt er im Mai 1896 an Schillings: „Da Sie das Glück keiner anderen Tätigkeit als des Komponisten haben, Ihre Zeit also nicht durch Taktschlagen unnütz vergeudet wird." Er dachte damals daran, sich mit dem ausdrucksgewandten Schillings und dem gleichfalls künstlerisch vornehmen und kapitalkräftigen Felix vom Rath zur Herausgabe einer fortschrittlichen süddeutschen Musikzeitung zu verbinden. Der Gedanke, der seine ganze, in 28 Jahren konsequent vertretene Kunstanschauung charakterisiert, ist der von der Relativität und Wandelbarkeit der ästhetischen Gesichtspunkte im Sinn einer gesetzmäßigen steten Fortentwicklung. Unwiderstehlich treffend äußert er nach der Tonkünstlerversammlung 1905 in der Grazer Tagespost den Wunsch, „daß die Wiener Kunstrichter von ihren Grazer Kollegen lernen möchten. In der Hauptstadt herrschen leider noch die ewigen Schönheitsgesetze, die unsereins auch gern einmal zu Gesicht bekäme, die aber bis heute als rätselhafte Geheimnisse im Busen der Herren Hanslick und Genossen schlummern". Diesen Entwicklungsgedanken vertrat er besonders deutlich in der aus Charlottenburg, vom 1. Dezember 1903 datierten Vorrede zum ersten Bändchen der von ihm herausgegebenen Sammlung „Die Musik", Göllerichs „Beethoven", auf nur vier Druckseiten kleinen Formats. Er sieht darin „in der Geschichte der Tonkunst ein Fortschreiten von der Wiedergabe unbestimmter oder allgemeiner typischer Vorstellungen zum Ausdruck eines mehr und mehr bestimmten, individuellen und intimen Ideenkreises". Damit entwickeln sich auch die formalen Elemente, und Strauß stellt die Rückständigkeit einer Ästhetik fest, die an irgendeiner Stelle abschließen will, indem sie die Entwicklung leugnet. Am bedeutungsvollsten äußerte er die Fortschrittsidee in dem erwähnten „Morgen"-Artikel aus Anlaß einer Replik gegen Felix Draeseke, aus Fon-

tainebleau, Pfingsten 1907 datiert, unter dem Titel: „Gibt es eine musikalische Fortschrittspartei?" Als Hindernis des naturgemäßen Fortschritts nennt er die Presse, die sich zwischen den Komponisten und das an sich für diesen empfängliche Publikum stelle. „Der treibende und in letzter Instanz entscheidende Faktor war die große Masse des unbefangen genießenden Publikums, das sich in seiner naiven Empfänglichkeit für jede neue und bedeutende Kunstleistung in der Regel als der zuverlässigste Träger jeglichen Fortschrittgedankens bewährt hat, — sobald ihm nicht von seiten gehässiger Kritik oder geschäftlicher Konkurrenz Vorurteile eingepflanzt werden". Als Beispiel führt Strauß an, wie Liszt in Dresden mit drei Kompositionsabenden größte Begeisterung erregen konnte, weil die Kritik die Werke noch nicht kannte. Dann heißt es von den Gegnern des Fortschritts: „Zünftige Fachgenossen, die ängstlich besorgt um ihre eigene Wertschätzung ohne schöpferische Potenz, lediglich im Besitz einer gewissen Kompositionstechnik irgendeiner verflossenen Epoche, eigensinnig und gewalttätig gegen jede Erweiterung der Ausdrucksmittel und gegen jede Ausdehnung künstlerischer Tongebiete sich sträuben, Kritiker, deren Kunstanschauung auf einer erstorbenen Ästhetik vergangener Zeiten basiert, wagen sich als festgeschlossene Reaktionspartei mehr und mehr wieder an die Öffentlichkeit und sind eifriger denn je am Werke, den Weiterstrebenden das Leben sauer zu machen." Die Kundgebung dieser Reaktionäre, fährt Strauß fort, habe die von Draeseke beklagte „Konfusion in der Musik" veranlaßt. Weit milder zeigt er sich allerdings in dem oben erwähnten Vorwort zu Leopold Schmidts Kritiksammlung aus dem Berliner Tageblatt. Dieses Vorwort fesselt, wie alles aus seiner Feder, durch klaren Scharfblick, ausgezeichneten Stil und vornehm wohlwollende Gesinnung. Aber gerade diese beeinflußt ihn hier. Wenn der Löwe die Einleitung zu einem Buch des scharfsinnigen Fuchses schreibt, so wird er nicht gerade von den schlimmen Taten anderer Füchse darin sprechen. Strauß hebt dort den Nutzen der guten Kritik hervor und schlägt

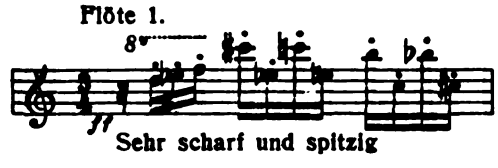
den Schaden der schlechten sicher zu gering an. Er führt aus, daß sich zuletzt trotz unberechtigt negativer Kritik das wirklich Gute Bahn bricht. — Wenn der Autor dann aber alt oder schon tot ist, war der Schaden für die Kunst gerade groß genug, so möchte man einwenden. Für eine andere Seite in Strauß' Stellung zur Kritik ist auch ein Interview mit einem Berichterstatter der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung im Jahre 1903 belangreich. Er bezeichnete es da als ihre Aufgabe, für jene Namen zweiten Ranges, wie Spohr, Raff, Volkmann, Cornelius, Ritter, einzutreten, um der heute so einseitigen Vorliebe für einige wenige allererste Meister, etwa Beethoven und Wagner, entgegenzuwirken. Es wäre gut und nützlich, meint Strauß, wenn gerade jenen Meistern gegenüber weniger die Praxis befolgt würde, Unzulänglichkeiten aufzuweisen, als vielmehr das reichlich vorhandene Wertvolle und Echte klar hervorzuheben und dem Publikum mundgerecht zu machen. So manches, was sich in einer anspruchslosen Zeit eingebürgert hat, wird heute in unserem Opernrepertoire mit fortgeschleppt, ohne daß jemand daran denkt, festzustellen, wie wenig es einer ernsthaften Kritik standhält. Wird aber der „Cellini" einmal neu einstudiert oder der „Cid" von Cornelius gelegentlich hervorgesucht, oder bringt gar Reznicek einen neuen „Till Eulenspiegel", so werden alle diese Werke auf Herz und Nieren geprüft, und sofern sie nicht dem höchsten Ideal in allen Stücken entsprechen oder der Opportunität einer Clique willig zu dienen imstande sind, werden sie beiseite geschoben oder doch nicht mit der Wärme behandelt, wie es für die Schaffenden sowohl als auch für die reproduzierenden Künstler, für Dirigenten, Darsteller und nicht zuletzt für Intendanten und Theaterdirektoren zur Belohnung des Strebens und der Arbeitsfreudigkeit wünschenswert wäre. Das Genie geht immer seinen Weg, nicht selten auch gegen die Kritik; manchem Schund wiederum ist trotz der kräftigsten, schlagfertigsten Kritik das Lebenslicht nicht auszublasen. Jenen „Meistern zweiten Grades" aber, die, ohne daß ihr Wirken gerade einen Gipfelpunkt bedeutete, Ge-

haltreiches und Gediegenes geschaffen haben, ihrer Produktion ist durch liebevolles Entgegenkommen seitens der Männer, die der öffentlichen Meinung Winke und Weisungen zu geben in der Lage sind, ganz entschieden ein Boden zu bereiten. Mit dem Verständnis und der Würdigung dieser Produktion würde sicher das Verständnis für die ganz Großen wachsen und sich vertiefen, vielem Schlechten aber gleichzeitig das Wasser abgegraben. Kunst und Publikum, beide würden ihren Vorteil dabei finden. — Im großen ganzen sind das dieselben Ansichten, mit denen Strauß im Jahr 1905 dem Monarchen gegenüber seine Berliner Spielplanpolitik zu rechtfertigen suchte, als er im Zwischenakt der Neujahrsoper, Aubers „Das eherne Pferd", in die Hofloge befohlen war. Strauß fügte damals noch hinzu, jene Talente zweiten Ranges hätten ein schweres Dasein, um so mehr, als die deutschen Komponisten ihre Werke nicht so gut zu servieren verständen wie die routinierten Franzosen. Erwähnenswert ist für sein gelegentliches Schriftstellertum noch ein viel späterer Artikel in der Weihnachtfeiertagsnummer 1910 der Neuen Freien Presse: Mozarts Cosi fan tutte. Er bespricht ausführlich das Verdienst der Ausgabe Levis, nach Eduard Devrients entstellender Bearbeitung das Original da Pontes wiederhergestellt zu haben, in dem die beiden Bräute tatsächlich treulos werden. Eingehend und feinsinnig weist Strauß auf den Unterschied in Mozarts Charakterisierung beim Ausdruck der gleichen Empfindungen hin, die von Seite der Damen ganz wahr, von Seite der in der Maske Komödie spielenden Herren übertrieben und vom Zorn über die leichte Wandelbarkeit ihrer Erkorenen durchsetzt sind.

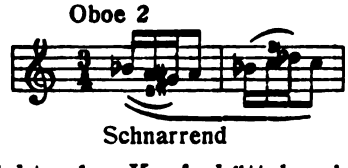
Die geschilderte Betätigung als kollegialer Vorkämpfer und Musikliterat lief neben der des Berliner Opern- und Konzertkapellmeisters her; inmitten all dieser Unruhe, zu welcher noch die des häufigen Gastdirigierens kam, fand Strauß noch immer die volle Konzentration in seinem Hauptgebiet, dem kompositorischen Weiterschaffen. Bis sich die relative Ruhe der großen Linie mit der Folge der vier letzten dramatischen

Werke darin einstellt, also vom Antritt seines Berliner Postens 1898, bis etwa 1906, ist eine Trennung des Gastdirigierens und eigenen Schaffens in der Darstellung nicht durchzuführen, wenn diese ein auch nur einigermaßen lebendiges Bild geben soll. Wenige Monate nach seiner Übersiedlung, am 27. Dezember (1898), vollendete er in Charlottenburg das noch in München begonnene Heldenleben, ein Werk, dessen zentrale Stellung in seinem sinfonischen Schaffen wie in der Entwicklung der Moderne überhaupt bald erkannt wurde. Durch die Häufigkeit der Kadenz als harmonischer Grundlage steht es von seinen späteren Werken der älteren Form am nächsten, wenn diese auch in den neuartig und kühn erweiterten Bildungen nicht immer sofort erkennbar wird. Auch die einfache, in der älteren Melodiebildung obligatorische Sequenz, die höhere oder tiefere Wiederholung einer melodischen Phrase mit ihrer harmonischen Basis, findet sich hier häufiger wieder — Gemeinsamkeiten im Technischen, durch die ein objektiver Vergleich mit klassischen Werken erleichtert wird, der unter anderem das ganze erste Allegro, die Liebesszene, den langsamen Schlußsatz als „erste Qualität" erkennen läßt. Einzig ist bis jetzt auch die glückliche Konzeption des Programms, dem eine kleine Anzahl bloßer Satzüberschriften genügt, um den Inhalt fast jedes einzelnen Taktes restlos verständlich zu machen. Wem es natürlich ist, sich und seine Menschlichkeit derart monumental auszusprechen, der ist eben ein großer Mensch, oder war es allermindestens, als er jenes Werk schrieb. Ein prachtvoller knapper Allegrosatz „Der Held", phantasiereich in der Erfindung und noch mehr in der Entwicklung und gegenseitiger Kontrapunktierung der Motive, auch nach dem Maßstab der klassischen und romantischen ersten Meisterwerke, nach einem längeren gewaltigen Tutti im Fortissimo abbrechend, gibt die Persönlichkeit des Helden in ihren Hauptelementen, dem energischen, gefühlvollen und lebensfreudigen, und ihren Kombinationen wieder. Nach einer einschneidenden Pause zeigt sich sofort die Wirkung dieser machtvoll hingestellten Figur auf die „Widersacher". In dieser aller-

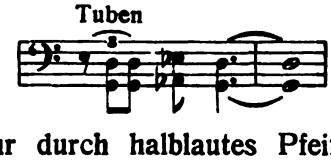
dings, dem Objekt angemessen, nicht wohllautenden Bläserepisode von nur 18 Takten heben sich die Momentbilder einiger Charaktertypen scharf heraus. Der erste dieser kritischen Zuhörer beginnt mit feindseligem Zischlaut, aus dem man süddeutschen Jargon und Tonfall heraushören kann, etwa mit einer Silbe auf jeder Note:



„Was ist denn dös für dummes, fades" — Der zweite „raunzt" bloß mit verkniffener Miene etwa die beliebte Mißbilligung: „a naa! (aber nein!) a naa!"



Langsames, vernichtendes Kopfschütteln eines Dritten, in den hohlen Quinten nicht ohne Anspielung auf den Inhalt des betreffenden Kopfes, kann etwa mit den hilflosen Worten: „I versteh's net!" ausgedeutet werden:



— während ein weiterer sich nur durch halblautes Pfeifen

ausdrückt, und ein anderer der Kumpane das Heldenthema parodiert:

als sagte er

höhnisch: „Uijeh, der Stra—auß!" Anfangs von innerlichstem Gram über dieses Verhalten der Mitwelt betroffen — sein erstes Thema in düsteres Moll gewandt — rafft sich der Held unter dem immer neu erklingenden Hohn der Widersacher endlich aus seinen Klagen mit überwindendem Schwung auf, dessen Fortissimo plötzlich als Abbruch dieses Teils verstummt, um einen in der Höhe angehaltenen weichen Ton der Solovioline fortklingen zu lassen. Festgebannt — ruhige Akkorde zur Begleitung seines in der Tiefe fortklingenden Motivs — steht der Held dieser neuen Erscheinung der zukünftigen Gefährtin gegenüber. Der folgende Teil nun dürfte nicht galanterweise des Helden Gefährtin, sondern deutlicher des Helden Werbung heißen; dann käme der Hörer nicht in Gefahr, etwa das ernst und würdig, doch immer drängender auftretende Werbemotiv des Helden für die Andeutung einer die wechselnde Laune stets wieder ablösenden ernsteren Seite im Wesen der Gefährtin selbst zu halten. Diesem Motiv antwortet sie, von der Solovioline sprechend dargestellt, abwechselnd übermütig, lachend, derb abweisend, parodierend-sentimental, erzürnt, bis es endlich vollständig siegt. Nun entwickelt sich aus ihm die Liebesszene, eine der herrlichsten Episoden der Sinfonik überhaupt, mit deutlicher Mahnung an die Allmutter aller lyrischen Schönheit, die italienische Vokalkantilene. Der wundervolle Ges-dur-Gesang, der erst unbegleitet und sofort wieder in mutwillige Verkleinerung des Themas übergehend, schon in der Solovioline auftrat, wird nun zum ausgeführten Orchesterbild, das mit seinem formvollendeten, langsamen Ausklingen ein ruhig sicheres Versprechen andeutet und in seliger Vergessenheit endigt. Gleichsam aus weiter Ferne, wie aus der Zeitung, die der Held, ganz von der Geliebten hingenommen — unten der fortklingende Grundakkord Ges-dur des Liebesgesanges — gleichgültig überfliegt, klingen pianissimo die alten Schmähungen der Gegner hinein, um sich sofort wieder aus seinem Sinn zu verlieren. Da tönen von außen her Trompetenfanfaren in die glückversunkene, träumende Ruhe; langsam ringt sich das Bewußtsein des Helden

— dessen Hauptmotiv, aus der Tiefe auftauchend — in die Wirklichkeit zurück; der Schlachtruf der Gegner klingt näher und stärker. Furchtbar prallen die feindlichen Massen aufeinander. Der Kampf, mit dem übrigens sehr an die Schlachtmusik in Händels Judas Makkabäus anklingenden Rhythmus der Schlaginstrumente erregte und erregt heute noch die Gemüter, z. B. in Berlin, Winter 1911, bis zum Fortgehn ganzer Gruppen! Das Motiv der Geliebten mit der Triole geleitet wie ein wehendes Banner das des Helden durch das Kampfgewühl zwischen dessen Themen und dem vergrößerten ersten Widersachermotiv der Trompeten. Nachdem das Hauptthema endlich im vollsten Glanz der Orchesterfarben erstrahlt, gleichsam den siegreichen, mit seinem Stab über das Schlachtfeld dahersprengenden Helden geleitend, folgt ein feierlich schwungvoller Dankgesang von großer motivischer und harmonischer Schönheit, dem sich dann, durch ein neues Auftreten vom Unverständnismotiv, des dritten der Widersacher, und ein sofort wieder zu ruhevollem Begreifen einlenkendes, vom Zornesthema des Helden unterbrochen, der kurze unvergleichlich melodienreiche Satz der „Friedenswerke" anschließt, in Motiven aus Werken des Autors selbst, was manche Fernerstehende befremdete. Bei welchem anderen Helden hätte denn aber Strauß die Motive, die doch stilistisch hereinpassen mußten, entlehnen sollen? Dieser Teil endigt in der Tenortuba mit dem Melos aus Traum durch die Dämmerung, „Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht", im vollen Orchester mit Guntrammotiven. Der Held fügt noch sein eigenes Motiv in prächtigen Klangwogen hinzu, schließt ab und wartet nun — Pause. Die Welt hat sich nicht geändert, das Dummheitsmotiv erklingt lang und leise abermals, und nun ist es mit seiner ruhigen Fassung endlich vorbei. Über einer Kette von wütenden Dissonanzen rast sein Motiv dahin. Nach diesem letzten furchtbaren Ausbruch zieht sich der Held in die Stille des Landlebens zurück, wo die Schalmei des Hirten sein Thema zu einem Pastorale nimmt und so ihn selbst in dieser Natureinsamkeit aufgehen läßt. Das Zornesthema, jetzt langsam und friedvoll geworden, deutet

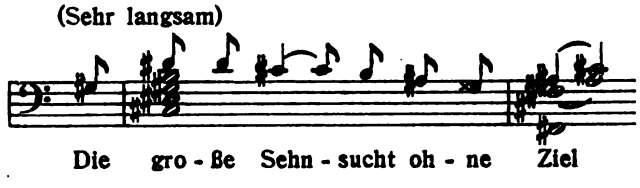
inneres Abfinden und Versöhnung an. Nun aber naht das Ende. Fieberschauer erfassen ihn; die Raben fliegen krächzend um sein Haus, die Wetterfahne kreischt im Sturm, der letzte, unbezwingliche Widersacher, der Tod, naht sich ihm in einer mit kalter Feierlichkeit harmonisierten Wendung des Gegnermotivs. Nach einem letzten mächtigen Aufbäumen des Heldenmotivs tritt in seiner ganzen früheren Lieblichkeit das Thema der Gefährtin zu ihm, von dem ein still beglückender Friede ausgeht. Unmittelbar eingänglich ist der melodisch beinahe volksliedmäßig fast nur in den Noten der Es-dur-Tonleiter gehaltene Schluß, in dem der Held in den Armen der Geliebten — oder in innigem Gedanken an sie, — exaktere „Daten" vermag die Musik nicht zu geben — hinübergeht. Dieses letzte Zusammensein ist von schlicht ergreifender, weihevoller Schönheit. Der Geist des Geschiedenen erhebt sich dann — sein Motiv in gehaltenen Noten der Trompeten aufsteigend — zu den Sternen; langsames Verklingen. — Die U r aufführung des Heldenleben leitete Strauß am 3. März 1899 im Frankfurter Museumskonzert, mit Willy Heß als Violinsolisten; am 22. in Berlin, am Sinfonieabend der Hofkapelle zum Besten ihres Witwen- und Waisenfonds, mit Karl Halir, der den Tod des Helden mit ergreifender innerer Größe, Wärme und Schönheit des Tons spielte. Im gleichen Frühjahr erschien das Werk unter Wüllner in Köln, und wieder unter Strauß selbst auf dem Niederrheinischen Musikfest zu Düsseldorf, wo die von ihm gewünschten zwölf Waldhörner in stattlichen zwei Reihen prangten.

Hier sei eines viel besprochenen, wenn auch an sich nebensächlichen Umstands gedacht, weil der Einblick in die vom Herbst 1907 bis Sommer 1910 laufenden Akten ein durchaus anderes Bild gewährt, als es damals zur Kenntnis der öffentlichen Meinung kam. Der Berliner Komponist Gottlieb Noren hatte in seinen glänzenden Orchestervariationen über ein eigenes Thema „Kaleidoskop" als Huldigung für Strauß auch das Thema des Helden und der Widersacher kontrapunktisch verwertet, weshalb vom Verlag des Heldenlebens Klage auf Ver-

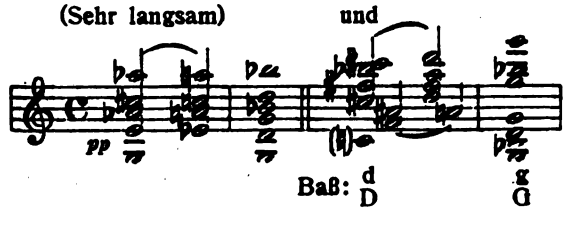
bot der Aufführung erhoben und ein solches auch bis zur Entscheidung des Reichsgerichts, also über Jahre hin, aufrechterhalten wurde. Der Prozeß spielte sich lediglich zwischen den beiden Verlagsfirmen ab; die durch Postkarte an Noren von Strauß erteilte Erlaubnis hatte das Landgericht Leipzig und nach ihm das Oberlandesgericht Dresden auf Grund des an den Verlag übertragenen Urheberrechts als ungültig erkannt. Das Gutachten der Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst, das den ersten Instanzen vorlag, sagte allerdings: „Die Geschlossenheit zu einem in sich abgerundeten Ganzen, die Ausbildung zu einem selbständigen abgeschlossenen Tongebilde" fehle dem Heldenthema. Es sei „eine melodische Phrase, aber keine Melodie". Sehr merkwürdig erscheint dabei, daß der angezogene Wortlaut des Urhebergesetzes die für den Begriff der Melodie wesentliche harmonische Grundlage der vereinfachten oder erweiterten Kadenz vollständig außer acht läßt. Das Widersacherthema wird als „geradezu unmelodische Phrase" nicht weiter herangezogen. Hugo Riemann und Paul Klengel, die das Heldenthema für eine Melodie erklärten, wurden überstimmt. Doch war auch für die Vorinstanzen nicht die Aberkennung des Charakters der Melodie entscheidend, sondern die Erwägung, daß in der Benutzung des Motivs keine schädigende Konkurrenz im Sinn des Gesetzgebers vorlag. Das Reichsgericht selbst kam gar nicht zur Prüfung dieser Fragen; denn sein erster Zivilsenat setzte das von den Vorinstanzen auf 3000 Mark bewertete Interesse am Streitgegenstand, d. i. dem Aufführungsverbot, auf 600 Mark herab, und damit war der Gegenstand als zu geringfügig der Rechtsprechung des obersten Gerichtshofs entzogen; es blieb bei der Entscheidung der Vorinstanz. Dies also der wahre Kern der oft gehörten und gedruckten Bemerkung: das Reichsgericht habe das Verbot aufgehoben, weil das Urheberrecht nur Melodien schütze, das Heldenthema aber „keine Melodie" sei.

Ist das Heldenleben in naheliegendem Sinn „subjektiv" zu nennen, so folgten nun einige Vertonungen ernster Gedichte, die

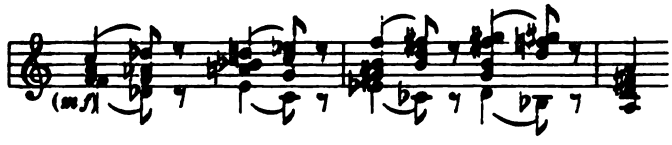
den Komponisten in weit abliegende andere Welten führten, in Welten, deren Fülle er, seiner Art gemäß, zumeist in dem nachdichtenden Orchester erstehen ließ. Beide Nummern dieses Opus 44 „Zwei größere Gesänge für eine tiefere Singstimme" sind für Bariton oder hohen Baß gedacht. Das erste Stück, „Notturno" von Dehmel, bringt in einer subtil ausgearbeiteten stimmungstiefen Partitur von etwa 250 notenreichen Takten als einzige im herkömmlichen Sinn melodiöse Stelle jene, in der die Jugenderinnerung des Empfindenden anklingt, Seite 5 des Auszugs:



Auch das zweite, Nächtlicher Gang von Rückert, gehört zu jenen Werken, in denen Strauß in denkbar intensiver Weise sein Gefühlsleben in das des Dichters versenkt. Man lese oder spiele es für sich allein, und selbst in heller Sonne wird es einem kalt über die Seele rieseln; mit so furchtbaren Akzenten, und doch im Rahmen edler Kunst, lebt der Tondichter das wesenlose Grauen dieser Spukdichtung nach. Beide Stücke sind Beispiele dafür, wie Strauß als Harmoniker niemals nur experimentiert, sondern im Dienst eines bestimmten Ausdrucks fremdartige Zusammenklänge anwendet. Bemerkenswert ist als Beispiel dieser Ausdrucksharmonik die auch rein theoretisch interessante Vorbereitung des g-moll-Akkords im ersten:



und eine Sequenz im zweiten:

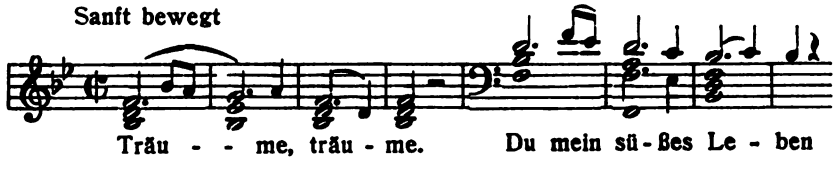


In einfachere Stimmungskreise führen uns zwei andere Gesänge mit Orchesterbegleitung für eine tiefe Baßstimme, Werk 51. Der erste Gesang, Das Tal von Uhland, drei achtzeilige Strophen, „Wie willst du dich mir offenbaren, — Wie ungewohnt, geliebtes Tal?“ gibt sich in der musikalischen Empfindung einfach, wie die des Textes, ist, wohlklingend sangbar, auch die Harmonik wenig bewegt. In der Mitte erscheint eine größere klangliche Steigerung, dann ruhiges Ausklingen. Von einer schönen Stimme vorgetragen, ist das Stück durch die innige Wärme seiner stillen Naturpoesie eindrucksvoll. Auch der zweite Gesang, Der Einsame, ein doppelter Vierzeiler Heines, ist ein einfaches, gesanglich getragenes Stück von ruhig schönem Gesamteindruck. Selbst die prachtvolle Schlußzeile, „Nimm mich auf, uralte Nacht!“ ist mehr nachdenklich und mit nobler Gemessenheit vertont.

Noch einige kleinere Werke für Männerchor fallen in die ersten Berliner Jahre. Strauß' Interesse für diese Gattung wurde durch sein Preisrichteramt bei großen Wettstreiten rege, unter anderen bei dem um den Kaiserpreis in Frankfurt a. M. Als Komponist zeigte er auch hier seine eigene Note, indem er gleich intensiv bis zur Grenzmöglichkeit auf das Spezifische des Materials einging; zunächst auf die gänzliche Verschiedenheit der Konsonanzverhältnisse von denen der, eigentlich doch wohl von der Mittellage des Klaviers ausgehenden, Theorie. Besonders in bewegterem Tempo und kleinen Notenwerten können Stimmführungen bei ihm lebendig und gut wirken, bei denen sich das Auge vergeblich nach einer größeren Zahl konsonanter Intervalle umsieht, ja die auf dem Klavier hart, hohl oder flach klingen, — während freilich manche seiner Zusammenklänge in

längeren Noten eingehender Intonationsregelung bedürfen. In den zwei Chören aus Herders Stimmen der Völker, Opus 42, „Liebe" und „Nichts Bessres ist in dieser Welt", abgedruckt auch im Volksliederbuch für Männerchor, Peters 1906, und Altdeutsches Schlachtlied, „Frisch auf, ihr tapfere Soldaten", dürfte die Hauptwirkung im Kontrast zwischen dem ersten, echt lyrischen, und dem zweiten, lebhaft bewegten, Stück liegen. Die kürzeren drei Stücke Opus 45, „Meinem lieben Vater gewidmet", Schlachtgesang, Lied der Freundschaft und Der Brauttanz, aus Herders Stimmen der Völker, sind im ganzen harmonisch einfach gehalten, wie es dem Geschmack von Franz Strauß entsprach, doch zuweilen mit klanglichen Härten durchsetzt, die nur durch sorgfältigen Intonationsausgleich zu angenehmer Wirkung gelangen.

Endlich fällt in die ersten Jahre der Berliner Tätigkeit eine Nachblüte seines lyrischen Schaffens; ja wir haben vom Sommer 1899—1901 sogar die quantitativ liederreichste Zeit, die der sechs Hefte Werk 41, 43 und 46—49, mit zusammen 31 Liedern. Opus 41 enthält Dehmels „Wiegenlied" — dessen „Wiegenliedchen" ist 49, 3 —

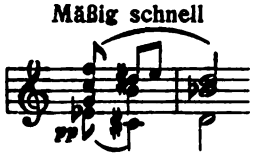


ein melodisches Stück, das jeder andere Autor von Rang geschrieben haben könnte. Opus 43 bringt drei Gesänge älterer deutscher Dichter, darunter den wirkungsvollen „Die Ulme zu Hirsau", eine in die Verherrlichung Luthers ausklingende Ballade Uhlands, für hohen Tenor, mit der schönen Tonmalerei des Ulmengeflüsters; Bürgers „Muttertändelei", ein allerliebstes Sprechlied, dessen Refrain „Leutchen, habt ihr auch so eins? — Leutchen, nein, ihr habt keins!" unwiderstehlich deklamiert ist. Opus 46 vertont Rückert, Opus 47 Uhland, die beiden folgenden

dagegen Dichtungen Lebender, und es scheint, als ob sich bei Strauß mit dem Geist der ihm tief vertrauten Moderne ein weit intensiverer Zusammenklang ergeben hätte als mit dem der alten Romantik, wenngleich auch hier viel Melodisches und Sinniges entstand. Nur sind es keine neuen Seiten, die er uns hier zeigt. Selbst die beiden launigen Sprechlieder in Opus 46, „Sieben Siegel" von Rückert und Opus 49, „Junggesellenschwur" aus Des Knaben Wunderhorn, atmen nicht ganz die alte Frische, die sich in köstlich ursprünglicher Weise in den 13 Strophen von Uhlands Ballade aus Opus 47, „Von den sieben Zechbrüdern", findet. Auch dessen „Dichters Abendgang" im gleichen Heft gehört in seiner dithyrambisch großen Stimmung zu den Perlen dieser ganzen Reihe. Es war alles eher als berechnend von Strauß, sie ohne Ausnahme zu veröffentlichen, da manche davon seinen Ruhm offensichtlich nicht mehren, Fernstehenden aber ein verkleinertes Bild seines Wesens geben konnten. Von den Vertonungen Moderner seien hervorgehoben: aus Opus 48 Henckells edle getragene „Winterweihe", dann: „Ich schwebe", ein besonders für Tenor köstliches echtes Lied, in dem die sinnfällige Lebendigkeit einiger Takte der Einleitung an die von Salomes Lob der Abendkühle erinnert, und die wirklich freundliche und auch entsprechend beliebte „Freundliche Vision" von Bierbaum, deren ungeheure dichterische Anspruchslosigkeit durch Strauß liebenswürdig wird; aus Opus 49 das in seiner Holzschnittmanier genial realistische Charakterbild „Der Steinklopfer" und Dehmels duftig-zartes Wiegenliedchen.

Bei Werk 46—49 ist es schwierig, unter den zwei bis drei Lagen, in denen jedes Lied erschien, die Tonart der ursprünglichen Inspiration festzustellen, die zur stimmlichen und harmonischen Beurteilung oft wesentlich ist; bei Vergleichung der Verlagsnummern dürfte es stets die niederste sein. Ist schon die Verlegersitte oft störend, der Verkäuflichkeit wegen meist nicht anzugeben, für welche der sechs Hauptstimmgattungen der Autor ein Werk gedacht hat, so wäre hier der Zusatz: Originaltonart direkt zu fordern. — Im Sommer 1903 gab dann Strauß

sein bisher letztes Liederheft, Opus 56, von dessen sechs Nummern die 2—5 seiner Mutter gewidmet sind, heraus. Dieses inhaltsreiche Opus zeigt den Autor von zwei grundverschiedenen Seiten seines Wesens. Die naive, schlicht und herzlich einfache tritt in dem treuherzigen „Gefunden" von Goethe hervor, „Ich ging im Walde so für mich hin"; ebenso in den beiden Heine-Nummern, „Mit deinen blauen Augen siehst du mich lieblich an" und Weihnachtsidyll, „Die heil'gen drei Kön'ge aus Morgenland, sie frugen in jedem Städtchen", dessen Begleitung er auch für Orchester setzte, mit dem reizvollen längeren Nachspiel. Tieferen Saiten seiner Natur scheinen die drei anderen entklungen, „Blindenklage", mit dem leisen Weh des Motivs:



das naturstimmungsvolle „Im Spätherbst" von C. F. Meyer und die leidenschaftlich wilde „Frühlingsfeier" von Heine, „Das ist des Frühlings traurige Lust", das, Sopran und Pianisten ersten Ranges fordernd, dithyrambisch schmerzliche Farbenglut ergießt.

Entscheidend für die Entfaltung von Strauß' Komponistenpersönlichkeit war die Wiederhinwendung zur Oper, zu der gleichfalls der Aufenthalt in Berlin durch einen der originellsten und künstlerisch gedankenreichsten seiner damaligen Bewohner die Anregung gab. Die Feuersnot, das erste in der ganzen folgenden Reihe dramatischer Werke, zu dem ihm Ernst von Wolzogen die Verse schrieb, trägt die Opusnummer 50, gegen die Zahl 25 des Guntram, worin sich der große zeitliche Abstand schon andeutet. Es war um die Zeit der offiziell so genannten Jahrhundertwende, Neujahr 1900, als Strauß an dem einaktigen, aber abendfüllenden reizvollen „Singgedicht" arbeitete, dessen Stoff er dem Niederländischen Sagenbuch (Brockhaus 1843) entnahm. Nach dem Guntram hatte er die

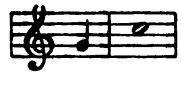
Absicht, eine Oper zu schreiben, resigniert aufgegeben. Und jahrelang wartete er dann, bis er in Wolzogen den berufenen Bearbeiter fand. In der Wahl des Stoffes ging bei ihm vielleicht das Gefühl mit: Als ich euch im Guntram mein Bestes gab, habt ihr mich nicht verstanden; jetzt will ich einmal versuchen, gründlich zu euch hinabzusteigen. Als er sich zur Feuersnot entschloß, rechnete er mehr mit den „Tatsachen". Aber sofort ging er in dem Stoff mit seinem ganzen immensen künstlerischen Ernst auf, den auch die Satztechnik der humorvollen Motive und Anspielungen nicht verleugnet, wie in der orchestralen Verarbeitung des erst von Diemut bei der Verteilung des Zuckerwerks gesungenen Motivs „Schleckbißlein für böse Buben", als Kunrad in Liebeslust bei ihr in der Kammer ist. Der Text kann als vorzüglich gelten, mit Ausnahme jenes Teils der großen Rede Kunrads, die doch im Grunde nur zur Einführung des Werkes in das Bühnenleben diente und deren Kürzung von Vorteil wäre. Die Musik blüht und glüht nur so; die Kinderchöre sind, wie bei Strauß zu erwarten, für Kinder zu schwer, das Ganze aber ist einzigartig in seinem lebensprühenden Reichtum. Was mit dem einfachen Flammenmotiv:

Seite 95 des Auszugs, erreicht wird, ist unbeschreiblich. Eine lyrische Glanzrolle ist die der Heldin Diemut. Ihr Gesang „Die Sterne stehn und schauen — Froh in mein Fensterlein" läßt uns erkennen, daß das eigentlich Volksliedmäßige im Deutschen die volle Strenge der Silbenmessung, als ein ihm geschichtlich fremdes Element, ausschließt, was der sonst deklamatorisch so peinliche Strauß hier richtig empfand. In der Feuersnot ist neben dem Wagner-Einschlag der ernsteren Stellen die ganze leichte Grazie und das immense Können der Eulenspiegel-Sinfonik auf den Apparat der Oper übertragen, zu welchen

beiden Elementen sich eine herzenswarme Lyrik von elementarer Steigerungsfähigkeit in glänzendem orchestralen Gewand verbindend gesellt. Am 21. November 1901 erfolgte in Dresden unter Schuch die Uraufführung mit glänzendem Erfolg. In Berlin fand das Werk erst später und nur vorübergehend Eingang, da Angehörigen allerhöchster Kreise das Prekäre des Stoffes nicht sympathisch war. In Wien brachte Ende Januar (1902) Mahler eine glanzvolle Aufführung, 1902/03 ging es dann über dreißig deutsche Bühnen.

Zwischen diese hochbedeutsame Etappe seiner musikdramatischen Laufbahn und deren Fortsetzung mit Wildes Salome schieben sich Jahre voll größter äußerer Unruhe. Hatte die im Juni (1901) erfolgte Übernahme des Vorsitzes im Allgem. Deutschen Musikverein, vom Herbst ab die Führung des Tonkünstlerorchesters eine Fülle neuer Arbeit, im Oktober die Leitung des Guntram in Prag einen willkommenen Rückblick gebracht, so trat Strauß nach dem vielversprechenden Dresdener Erfolg eine größere Reise mit Ludwig Wüllner zu Straußliederabenden an, der beiden Künstlern reiche Lorbeeren brachte. Nach der Wiener Aufführung der Feuersnot, von der dortige Blätter berichteten, Strauß sei wohl hundertmal herausgerufen worden — trotz der von Hanslick konstatierten „grenzenlosen Angst des Autors vor allem, was Melodie ist" —, gab er einen Liederabend mit seiner Gattin, die als „vollendete Vortragskünstlerin und entschieden seine bessere Hälfte" mehr Gnade als er selbst vor den Augen des alten Herrn fand. Im Februar und März (1902) machte er mit seinem Berliner Tonkünstlerorchester die erwähnte große Reise. Ende Juni war er dann abermals in Wien, wo er mit einem Orchester von 130 Musikern im Prater-Etablissement „Venedig in Wien" zwei Konzerte im Freien dirigierte; „mein großer Namensvetter hat es auch getan". Unter anderem spielte er Schillings' Ödipus-Prolog. Bis zum 2. Mai (1903) arbeitete er an dem Chorwerk Taillefer, Opus 52. Das Werk ist nach Uhlands Ballade für gemischten Chor, mit kleinen Solopartien für Taillefer, Tenor, Normannenherzog

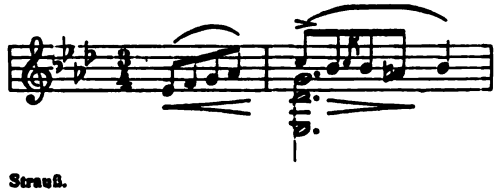
Wilhelm, Baß, und großes Orchester geschrieben, und zum Dank für die Erteilung der Würde eines Doctor honoris causa der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg gewidmet. Wie Strauß selbst bemerkt, ist es für große Massen in großen Räumen gedacht, wie die Heidelberger Stadthalle, zu deren Einweihung es diente. Der Chor wird, wie die Solostellen, in den einfachsten Rhythmen und musikalischen Formen, oft in Oktaven geführt, die Vierstimmigkeit nur in einzelnen Akkorden und Gruppen von wenigen Takten, die dann aber um so glänzender wirken, überschritten, das Orchester, zumal in dem Zwischenspiel, der Schlacht (bei Hastings 1066), den Chormassen entsprechend sehr kräftig behandelt. Strauß leitete das Werk in Heidelberg am 26. Oktober 1903, wo besonders das urkräftige Rolandslied tiefen Eindruck machte. Hier schließe sich gleich die Erwähnung einer gleichfalls der älteren Geschichte seinen Stoff entnehmenden Vokalkomposition an, des etwas später geschriebenen B a r d e n g e s a n g s für Männerchor und Orchester, Werk 55. Den bis auf die letzten drei Strophen geistig nahezu inhaltlosen Text von Klopstock, der nur eine gewisse Grundfarbe gibt, malt die Vertonung in genialem Alfresco aus. Ihr Hauptmittel ist das Nacheinander-Eintreten, Ablösen und Zusammengehn der drei Chöre, meist nur zweistimmig, Tenor und Baß im Unison oder Oktaven, fast stets in einfachen Motiven, dazwischen die Signale der einzelnen Heerabteilungen,

stets das Motiv  in verschiedenen Tonarten und

den Verschachtelungen mehrerer, in Hörnern, Trompeten und Posaunen, hinter dem Podium ferne, näher und ganz nahe aufgestellt, begleitet von bewegten Streicherfiguren und Bläserakkorden, wodurch ein sehr lebhaftes Klangbild entsteht. Von besonders feinem tonmalerischen Reiz ist unter anderem die Stelle: „Auf der Mondglanzwolke eure Väter schweben", Seite 45 des großen Auszugs.

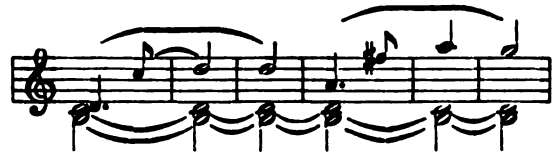
Zwischen jene glänzende Epoche fast ununterbrochener

musikdramatischer Arbeit, welche die Reihe von Salome bis Ariadne darstellt und das Vorspiel zu ihr, die Wiederaufnahme der dramatischen Komposition mit der Feuersnot, tritt alsdann noch ein letzter Ausläufer der Reihe von Orchesterdichtungen, ein Werk, das in dieser Eigenschaft bei Strauß zehn Jahre lang, bis zum „Festlichen Präludium", ohne Nachfolge blieb. Es zeigt den Meister in der souveränen, neben Episoden tiefster Innigkeit und sinfonisch-dichterischer Konzentration fast übermütig schaltender spielender Beherrschung der Ausdrucksmittel des großen Orchesters. Am 31. Dezember des Jahres 1903 vollendete Strauß die Partitur der Symphonia domestica, „Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet", dem am 12. April 1897 geborenen einzigen Kinde Franz. Das in einem Satz geschriebene Werk gliedert sich in vier Abteilungen. Hier hat der Autor selbst den Vorstellungsverlauf, außer der Überschrift, noch in zahlreichen Worten und Zusätzen angedeutet, wie: Themen des Mannes, gemächlich — träumerisch — feurig; — Thema der Frau — des Kindes — Kindliche Spiele, Elternglück — zärtlich bewegt, — Wiegenlied — die Glocke schlägt 7 Uhr abends — Schaffen und Schauen, Liebesszene — die Glocke schlägt 7 Uhr morgens — Erwachen und lustiger Streit — Versöhnung, fröhlicher Beschluß. Der Schwerpunkt der Domestika liegt in der poetisch-thematischen Verarbeitung. Die Motive selbst sind anspruchslos, zwar an sich markant und ausdrucksstark, aber nicht nach scharfer persönlicher Abgrenzung von ähnlichen strebend. Das Wiegenlied gleicht wohl mit Absicht Mendelssohns gleichfalls in g-moll stehendem Gondellied, Opus 19, 6, das Klarinettenmotiv im „gefühlvollen" Liebesthema klingt an das Hauptmelos von Tschaikowskys zart melancholischem As-dur-Walzer für Klavier, Werk 40, No. 8 an:



Auch das innig-ruhige Thema am Schluß des zweiten Teils

kommt infolge seines volksliedmäßigen Charakters dem Hörer leicht bekannt vor. Die ganze Anlage wird fast beispiellos einheitlich dadurch, daß, ähnlich wie in Saint-Saëns' c-moll-Sinfonie mit Orgel, gleich der kurze erste Satz alle Hauptthemen aufstellt, die im Verlauf immer wieder auch häufig in Tonart, Lage und Instrumentation des ersten Auftretens wiederkehren, so das „gemächliche" Motiv in f, von Fagotten und Celli, das „feurige" in e, von den hohen Violinen vorgetragen, das „träumerische", mit dem d^1 der Oboe beginnend,



das im dritten Satz eine thematisch-kontrapunktische Verarbeitung von größter Kunst und Schönheit erfährt; alle Soloinstrumente des Orchesters singen es ausdrucksvoll um die Wette. In dem Hauptteil, der zwischen dem abendlichen und morgendlichen Siebenuhrschlagen liegt, ist mit dämonisch zwingender Tonpoesie und einem hohen Grad reinmusikalischer Schönheit, nach dem Zubettbringen des Kindes mit dem Wiegenlied, die Einsamkeit der gedanken- und empfindungsreichen Dämmerstunde, und vor dem Erwachen das wesenlose Zwischenland zwischen Traum und Wirklichkeit gemalt. An das höchst diskret angedeutete Schlagen der Uhr, das unmittelbar stimmungsvoll und auch programmatisch orientierend wirkt, konnten sich manche Hörer nicht leicht gewöhnen. Die Schlußfuge hat an strömender Frische des Temperaments wohl kaum an einem seit der Zeit der Klassiker entstandenen Ton-

werk ihresgleichen. Auf die schon vor Kenntnisnahme des Werkes vielfach aufgestellte Hypothese, die latente Viersätzigkeit bedeute die „Rückkehr zur absoluten Musik", sei auf den köstlichen Brief an Oskar Bie S. 97 verwiesen. Daß hier wie in den anderen Tondichtungen manche Stellen sind, deren Herauskennen und Verstehen infolge ihres programmatischen Ursprungs Schwierigkeit macht, beweist, daß sich der Autor über diese praktische Frage keine Rechenschaft gab, sondern nach seiner durch den Gegenstand beeinflußten Eingebung als einziger Quelle schuf. Wenn es ihm nun innerlich natürlich war, mit dem gewohnten Apparat des großen Orchesters auch sein eigenes Innenleben auszusprechen, so vermittelt die absolute Natürlichkeit, mit der es geschieht, den etwa vorhandenen Gegensatz. Die eigentliche Schwierigkeit zwischen Objekt und Mittel der Darstellung besteht nur in der Betrachtungsweise jenes Hörers, der einen wesentlich der bildenden Kunst angehörenden Gesichtspunkt, den Gegensatz von Großformat und dem äußerlich kleinen genrehaften Stoff, auf die Musik überträgt, die doch in der Domestika wesentlich Seelisches gibt. Die räumliche Enge des häuslichen Milieus heranzuziehn, lehrt durch den Vergleich nur, wie innerlich Strauß ist und wie äußerlich man ihn in diesem Fall nähme. Denn daß er zum Ausdruck des eigenen größten und groß erfaßten Lebensinhalts ein anderes Mittel hätte benützen sollen als das ihm nun einmal zur Aussprache natürliche des großen Orchesters, ist eine unbegründete Forderung. Wenn man aber schon diesen äußeren Apparat zum Maßstab nimmt, weshalb sollte hierin das Leben eines berühmten Künstlers hinter dem eines Eulenspiegel oder Don Quixote zurückstehn? Bei unbefangenem, von theoretischer Ästhetik freiem Genießen bietet das Werk unerschöpfliche Freude. Die Uraufführung war dem New Yorker Sinfonie-Orchester vorbehalten, dessen Leiter, der junge Hermann Hans Wetzler, für Strauß intensiv vorstudierte. Dieser kam am 23. Februar 1904 mit dem Schnelldampfer Moltke dort an. Von dem Umfang seiner Tätigkeit bei dieser Tournee gibt sein Brief

an Schillings einen Begriff: „In 4 Wochen 21 Konzerte mit etwa 20 Orchestern absolviert, dazu Reisen Tag und Nacht, Festdiners und alles Teufelszeug." Der Erfolg der Tournee war sehr stark, auch Frau Strauß hatte in jedem Konzert 4—5 Dakapos. Im ganzen gab er bis in den April hinein in verschiedenen Städten der Vereinigten Staaten 35 Abende mit seiner Gattin. Am 27. Februar, dem 3., 9. und 21. März fanden in New York selbst vier große Strauß-Festkonzerte statt, in deren letztem Strauß die Domestika als Abschluß eines Zyklus seiner Tondichtungen leitete. Frau Strauß sang eine Reihe von ihm instrumentierter Lieder. Im März bot ihm der Chef des Warenhauses Wannemaker in New York 1000 Dollars für die Leitung von zwei Matineen in einer zum Konzertsaal umgestalteten Etage seines Etablissements. Nachdem sich Strauß sehr genau vergewissert, daß alle Vorbedingungen zu einer künstlerisch durchaus würdigen Aufführung vorhanden waren, fand er keinerlei Bedenken, hier so gut wie anderswo zu dirigieren, was er später mehrfachen Angriffen gegenüber in seiner frischen Art in der Berliner Allgemeinen Musikzeitung vom 20. April darlegte: „Wahre Kunst adelt jeden Saal, und anständiger Gelderwerb für Frau und Kind schändet nicht — einmal einen Künstler." Von Amerika aus, ja sogar noch an Bord des Schiffes Blücher, hatte er ausgedehnte Korrespondenzen zu führen wegen des bevorstehenden Tonkünstlerfestes in Frankfurt und der dort geplanten Aufführung der Domestika. Nach Hauseggers Wieland wollte er sie nicht spielen lassen; jener „ist ein vollkräftiges sehr brillantes Stück, nach dem die ganze erste Hälfte der domestica, die ganz in Wasserfarben und Pastell gemalt ist, gar nicht wirken kann", wie er an Schillings schreibt. Jedenfalls aber gehe bei einer Kollision Hausegger vor, denn „ich bin Vereinspräsident, komme also zuletzt". Am 28. April reiste er von New York ab und erwies sich erneut als seefest. Anfang Mai leitete er dann auf dem Bayerischen Musikfest in Regensburg unter anderem die Graner Messe und Bruckners Neunte nebst dem Tedeum mit dem Münchener Hoforchester,

dann im Sommer noch zweimal die Domestika, auf der Tonkünstlerversammlung zu Frankfurt als erste Aufführung in Deutschland, und am 2. Oktober in Essen bei der Einweihung des neuen Stadtgartensaales. — Ein Jahr ging dahin, neben der Dirigententätigkeit mit einer für den Autor selbst, wie später für die Mitwelt, ganz neuartigen Arbeit, an dem Musikdrama Salome, die Strauß im Sommer 1903 begonnen hatte. Von der nächstjährigen Tonkünstlerversammlung in Graz, 1905, wo er sein Heldenleben leiten sollte, rief ihn der am 2. Juni plötzlich erfolgte Tod seines 83jährigen Vaters ab. Im Anschluß an das Fest gab dann Gustav Mahler in Wien eine Musteraufführung der Feuersnot, neben der von Pfitzners Rose vom Liebesgarten und Liszts Heiliger Elisabeth.

In die bisher glanzvollste Epoche von Strauß' Schaffen, die der vier aufeinanderfolgenden Bühnenwerke, die uns sogleich eingehender beschäftigen soll, fiel noch, nach der Uraufführung der Salome, die des bereits erwähnten Bardengesangs durch den Dresdener Lehrergesangverein unter Friedrich Brandes, Ende Januar 1906, und ein enormer Erfolg der Domestika, Ende März, im Chatelettheater zu Paris. In Wien leitete er im Winter 1907/08 die Abonnementskonzerte der Philharmoniker, in der Academia Santa Caecilia zu Rom, Anfang Februar, gemischte Programme, die ihm große Triumphe brachten, ebenso Ende März im Colonne-Konzert zu Paris. Im Mai (1908) unternahm er mit den Berliner Philharmonikern eine Rundreise durch Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, Schweiz und Süddeutschland, auf welcher er an 31 Tagen in ebensoviel Städten konzertierte, und sich trotzdem bis zum letzten Abend als der mit dem Zauber jugendlicher Elastizität und Anmut begnadete Meister erwies. Nach dem letzten Konzert, das den Abschluß dieser ungemein bewegten Zeit bildete, eilte er nach Garmisch bei München, wo ihm nach dem künstlerischen Entwurf Emanuel Seidls sein endlich errungener eigener Wohnsitz, die inmitten eines großen Parkes am Fuße des Kramers gelegene Villa erstanden war — um dort die Elektra zu vollenden.

DIE GROSSE MUSIKDRAMATISCHE EPOCHE

von der Salome bis zur Ariadne

Ehe wir einen Blick auf das künstlerische Schaffen, also auf den eigentlichen Inhalt der letzten dramatischen Epoche in Strauß' Leben werfen, sei ihre äußere Signatur gestreift. Der entscheidende Erfolg der Salome leitete jene, bei einem lebenden Künstler ohne Vergleich dastehenden Ehrungen ein, deren er sich als anerkannt erster Meister seither erfreut. Ungemein förderlich wurde, nach dem Beispiel Londons und New Yorks, die Einsicht, daß umfassendere Veranstaltungen von mehreren Tagen am besten zum Einleben in seine Sonderart dienten. Man gab Zyklen seiner Tondichtungen, wobei freilich die glänzend einführende Italienische Fantasie und der gewaltige Macbeth oft wegblieben, dazwischen Reihen ausgewählter Lieder, auch wohl einzelne Werke mit Orchester aus seiner Epigonenzeit nebst einem Kammermusikabend mit Streich-, Klavierquartett und Violinsonate. Dramatische Zyklen mit den Opern nach Guntram wurden teils für sich, teils mit diesen Konzertreihen abwechselnd gegeben. Meist lud man Strauß selbst ein, allein, oder doch zum größten Teil die Leitung zu übernehmen. Straußfeste in der Dauer von drei bis zehn Tagen, meist aber sogenannte Strauß-Wochen, gab es in der Folge in Wiesbaden 1908, Dresden 1909, Frankfurt (mit Guntram) und München 1910; Wien, Crefeld, und im größten Stile im Haag 1911, Stuttgart 1912, Karlsruhe und Berlin 1913. Sie bilden Marksteine im Weg des Meisters auf der Höhe seines Ruhms. Auch an Ehrungen

offiziellsten Charakters fehlte es ihm nicht. Schon im Winter 1907/08 war er nach der Leitung von sechs Salome-Aufführungen in Paris Offizier der Ehrenlegion geworden; am 2. Oktober 1908 erfolgte seine Ernennung zum Königlich Preußischen Generalmusikdirektor, welcher hochtönende Titel freilich kaum mehr für ihn bedeutete als für seine Vorgänger Meyerbeer und Mendelssohn; die im Namen angedeutete Macht hatte einzig Spontini besessen. Durch den Tod Joachims, wie es hieß, ermöglicht, erfolgte auch seine Aufnahme als Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, März 1909. Am 4. Juni des gleichen Jahres führte er beim Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart, wegen Überbürdung zum letztenmal nach achtjähriger Tätigkeit, den Vorsitz in der Hauptversammlung in seiner ruhig humorvollen Art und wurde unter großem Jubel durch Akklamation zum Ehrenvorsitzenden des Vereins ernannt; an seine Stelle trat Max Schillings. Sein engeres Vaterland ehrte ihn im November 1910 mit der Ernennung zum Ritter des Maximiliansordens durch den Prinzregenten von Bayern, zusammen mit dem Bildhauer und Maler Max Klinger und dem Zoologen Richard Hertwig. Im August 1911 kaufte der Bayerische Staat die von Behm geschaffene Büste des Meisters zur Aufstellung in der Münchener Pinakothek; bald darauf wurde eine solche von der Hand Hugo Lederers der Berliner Nationalgalerie geschenkt und fand mit Genehmigung des Kaisers dort Platz. Von Ende Oktober 1908 bis 1. September 1909 von der Hofoper beurlaubt, leitete er zunächst nur mehr die Sinfonie-Konzerte der Königlichen Kapelle im Opernhaus.

Als Opernkomponist ging Strauß nicht nur in unzähligen Einzelheiten, sondern ganz im allgemeinen dadurch über Wagner hinaus, daß er nach dessen Vorbild für jedes neue Werk, entsprechend seinem Milieu, in noch höherem Maß auch einen vollkommen anderen Stil anwandte. In diesem Sinn steht seine Musik in einem ungleich engeren Verhältnis zur Dichtung, als es die frühere Art der Produktion selbst bei musikdramatischen

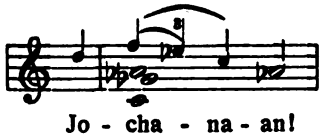
Meistern, wie Auber, Verdi, Bellini, Meyerbeer, Gounod möglich machte. Von einer „Entwicklung" in der Reihe dieser Werke könnte demgemäß nur auf dem Papier die Rede sein, ohne daß sie in der Sache selbst vorhanden wäre. Schon die Gleichzeitigkeit des in mächtiger Strömung vorüberflutenden sinfonischen Gemäldes mit der Unterstreichung jedes Satzes und Wortes in der Salome läßt sich nicht in organische Verbindung mit Feuersnot bringen, noch viel weniger mit dem düsteren Kolossalpathos der Elektra jene freundliche Sinfonik des Rosenkavaliers, die nach Jahrzehnten wieder Klänge aus der Italienischen Fantasie und aus Schubert verwandten Jugendarbeiten bringt.

Die S a l o m e komponierte Strauß nach dem genialen, von Hedwig Lachmann aus dem Französischen übertragenen Einakter Oskar Wildes, der seit der deutschen Uraufführung in Breslau 1901, dort in der Übersetzung von Dr. Kiefer, unerhörten Erfolg erzielte. Das Buch Wildes brachte ihm der Wiener Dichter Anton Lindner, dessen „Hochzeitlich Lied" er komponierte, mit dem Anerbieten, ihm einen Operntext daraus zu machen. Strauß las das Stück und ging auf den Vorschlag ein. Seine geschichtliche Lektüre hatte längst die Vorstellung in ihm genährt, unter den alten Israeliten müßten doch andere und interessantere Leute gewesen sein, als in der großen Oper Rubinstein, Saint-Saëns, Goldmark sie dargestellt. Hier fand er nun, was ihm vorgeschwebt; das Stück selbst unter Reinhardts Leitung verstärkte noch den Eindruck. Bald schickte ihm Lindner die ersten 6—7 Seiten des Operntextes; Strauß kam nicht zurecht damit und las das Stück Wildes wieder nach; hier war ihm gleich der erste Satz „Wie schön ist die Prinzessin Salome" musikalisch homogen, und der Gedanke gewann Gestalt, das Original selbst, mit einigen Kürzungen, ohne Vermittler zu vertonen. Die Person des Jochanaan dachte er sich zuerst in ihrer äußeren Vernachlässigung eher grotesk; da aber schon Salome und Herodes, und noch mehr die das Scherzo vertretenden fünf Juden outrierte, ja an Karikatur streifende Figuren waren, drohte das Ganze für die musikalische Charak-

teristik zu monoton zu werden. Zunächst aus dem Bedürfnis des Gegensatzes heraus wurde der Prophet durchaus ernsthaft vertont, und eine Fülle gesanglich-melodischer Wärme ergoß sich alsbald über ihn. Strauß schuf das Wunderwerk dieser Partitur mit dem Riesenapparat, der zu ihrem Erklingen dient, in dem Bewußtsein, daß nur eine verschwindend kleine Anzahl von Bühnen dafür in Frage kam. In Breslau sah er im Februar 1906 mit Staunen, daß das Werk auch mit „nur" 80 Mann im Orchester wohl ausführbar sei, wie er an die dortige Theaterdirektion schrieb. — In Salome, wie in der folgenden Elektra, — sind Stoffe des Altertums zum Ausgangspunkt der Darstellung von Charakteren und deren seelischen Entwicklungen geworden, Leidenschaften, deren Stärke, Äußerung und Verlauf sich in ungewöhnlichen Maßen bewegt, mithin den eigentlichsten Gegenstand tragischer Kunst darbieten. Die Musik dazu erfüllt ihren echten dramatischen Beruf, das innere und äußere menschliche Erleben ihrer Personen zu schildern, mit der Beredsamkeit einer unerhörten aufwühlenden Gewalt des Ausdrucks und der Farben. Bemerkenswert ist von vornherein Strauß' Emanzipation von der gewöhnlichen, dichterisch nicht vollzunehmenden Textherstellung. Er sah, in noch höherem Maß als d'Albert in seinem „Tiefland", radikal davon ab, die Fälle zu mehren, in denen der Komponist vor der Textwahl das Urteilszentrum seines Gehirns chloroformiert zu haben scheint, und hatte jedenfalls nicht Lust, dadurch von vornherein den Todeskeim in seine Arbeit zu legen. Der Vorteil der schon in der Feuersnot bewährten einaktigen Form lag auf der Hand. Der Wegfall von Zwischenvorhang und Zwischenakt läßt ganz andere Abmessungen der stetigen Entwicklung und Steigerung aufkommen; nach den ersten Minuten der Wirkung des Szenenbildes kann man den Hörer bis zum Ende vergessen machen, daß er im Theater ist. Was speziell die Wahl von Wildes Drama betrifft, so fallen, abgesehn von der ja überhaupt verschwindend kleinen Auswahl wertvoller und dabei komponierbarer Dichtungen, sofort lauter echt künstlerische und spezifisch

musikverwandte Vorzüge ins Auge, wie der Gegensatz der orientalischen Sinnlichkeit Salomes und der christlichen unberührten Idealität Jochanaans, die Fülle bilderreicher Sprache, die Symmetrie in der meist dreifachen Gliederung jedes dichterischen Motivs, die scharf modellierten, eminent wirkungsvollen dramatischen Momente und Szenen. In der Salome ist die Singstimme erlöst vom spätwagnerischen, neudeutschen Fluch der Orchestergebundenheit; selbständig folgt sie rhythmisch und melodisch nur dem Wort; ebenso selbständig ist das Orchester, und die Fantasie im Zusammengehn beider von absoluter Virtuosität und unerschöpflicher Fülle. Drei Hauptpartien sind teilweise lyrisch und gestatten ein breites Ausströmen des Gesangsmelos, ebenso einige Nebenrollen, wie der eine Soldat und Nazarener. Der größte Teil der Oper würde auch mit Begleitung eines reingestimmten Pianinos durch gesangliche Vorzüge wirken. Jochanaan, in dem das Prophetische, zugleich Jugendliche und Mannhafte, wunderbar getroffen, ist rein gesanglich gehalten, ebenso in der lyrischen Tenorpartie des Naraboth gleich das zweimalige „Wie schön ist die Prinzessin Salome". Später von Salomes Anreden an Jochanaan und dessen Antworten die Stellen: „Sprich mehr, Jochanaan", — „Und suche des Menschen Sohn", — „Ich bin verliebt in deinen Leib", dann die zusammen mit dem Orchester überaus gesangvolle E-dur-Stelle „Deinen Mund begehre ich", — „Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan", endlich das melodisch ergreifende „Es lebt nur Einer, der dich retten kann". Auch in der Partie des Herodes sind vokale Schönheiten. Diese Figur gehört nicht zu den Gegenspielern und dieser elementare Grund spräche dagegen, ihn durch Krähen, Jüdeln, Lahmen, Glatze zu karikieren. Er wirkt mehrfach sympathisch und sogar geistesverwandt mit Jochanaan, wenn er, unter den Klängen des gleichen Motivs, desselben Gefühls von der Nähe des Todesengels gewürdigt wird. Sein Flehen um Jochanaans Leben ist, wenn auch nicht frei von Furcht um die eigene Person, doch rührend gezeichnet. Rein lyrisch vertont ist seine dreimalige

Aufforderung an Salome zum Trinken, Essen und Ruhen, wie das meiste, das er bis zu ihrem Begehren nach dem Kopf des Täufers zu ihr sagt. Endlich ist die ganze Schlußszene der Salome, bis zum Ende, mit den schaurigen Klangwundern ihrer Begleitung durchaus lyrisch. Im Orchester findet sich an zahlreichen Stellen geniale Tonmalerei: „Wie süß ist hier die Luft", oder „Wie schwarz es da unten ist!" Wundersam bewegen die Takte: Salome im Anblick Jochanaans versunken, vor und nach dessen Gesang: „Wo ist er?", diesen musikalisch formell umrahmend. Ein dramatisches Seelengemälde wie wenige bietet dann das Zwischenspiel nach dem Abgang Jochanaans, wo zuletzt der Hohn, mit der die Es-Klarinette sein Melos zerkleinert, ein Blitzlicht auf die innere Motivierung wirft. Mit dämonischer Deutlichkeit malt die Flötenfigur zu Herodes' „Wie der Mond heute aussieht", ebenso die Begleitung zu seinem Angebot der Edelsteine an Salome. Strauß benutzt hier im Leitmotivsystem, wie Wagner, den Vorzug der Programmusik und besonders der dramatischen, daß die Wiederholung einer Stelle schon durch den dichterischen Ort, an dem sie steht, einen positiven ästhetischen Wert bedeuten kann, der durch Einführung eines neuen, an sich noch so wertvollen Melos nicht erreicht würde. Auch rein musikalisch läßt er oft ein Motiv bloß durch die Stelle, an der es, nach allen Entwicklungen und Steigerungen, wieder erscheint, auf ganz neue Art als „Zitat" wirken.*) Zu den gewaltigsten Gefühlsausbrüchen des Werkes gehört der Orchestersatz nach der Zurückweisung Salomes durch Jochanaan und jener Teil des Schlußmonologs Salomes, worin zu den verschiedensten seelischen Motiven der Singstimme die Instrumente unaufhörlich sehnsüchtig deren vorheriges Melos



wiederholen. An manchen Stellen der

*) Man vergleiche die Nummern 21, 45, 66, 68, 85, 89, 91—93, 113, 122, 125, 141, 153, 157, 172, 176, 182, 286—89, 314 bis Schluß.

Partitur spielt das „Heckelphon" eine markante Rolle, ein damals neu von Heckel in Biebrich erbautes Holzinstrument, je eine Oktave zwischen Oboe und Fagott gelegen. Seine Töne vom kleinen bis zum eingestrichenen c bringen neue und gerade in der Salome unersetzliche Farbenwerte in das reiche Holzbläserkolorit. — Vielfach wurde über das Perverse, Hysterische der Titelrolle geschrieben, ohne zu bedenken, daß diese Figur stets redende und bildende ernsteste Künstler in hohem Maß anzog. Wer fähig ist, ein Kunstwerk künstlerisch auf sich wirken zu lassen, wird das Sexuelle niemals als kunstfremdes Moment einzeln herausempfinden, und Stellen wie jene, gleich dem „Grauenhaften" in Ibsens Baumeister Solness lockenden Holzbläsertriller, mit denen Salome in die Zisterne hinunterblickt, nicht etwa physiologisch erfassen.

Am 20. Juni 1905 ist Salome vollendet; Strauß kam dann öfters zu Schuchs Proben von Berlin nach Dresden, manchmal nur kurz, um sich bis zum Abgang des nächsten Zuges in die Schönheiten der Gemäldegalerie zu versenken. Am 9. Dezember erfolgte an der Dresdener Hofoper die Uraufführung in Wirks Inszenierung und mit Frau Wittich, Burrian, Perron in den Hauptpartien, 102 Musikern im Orchester. Es war der bekannte weittragende Erfolg, der entscheidende des Musikdramatikers Strauß. Dieselbe Musiksaison 1905/06 brachte eine Reihe weiterer Triumphe. Vom 16.—20. Mai dirigierte er das Werk dreimal in Graz. Schon zu Beginn der nächsten Spielzeit, Anfang September, meldeten die Blätter, daß er ein neues Musikdrama, Elektra, begonnen habe. In Berlin selbst erregte Salome mit Emmy Destinn als Sängerin und der dell'Era als Tänzerin der Titelrolle großen Jubel. Man ließ zuletzt den Stern von Bethlehem am Nachthimmel aufgehn. Es folgte München, dann Stuttgart mit Anna Sutter als Salome, unter ungemessenem Beifall, am Ende des Jahres Turin mit der Bellincioni, Ende Januar (1907) das New Yorker Metropolitan-Opernhaus in glänzender Aufführung mit Olive Fremstadt, Burrian, van Roy. Dann das Brüsseler Monnaie-Theater, Ende März, wogegen die

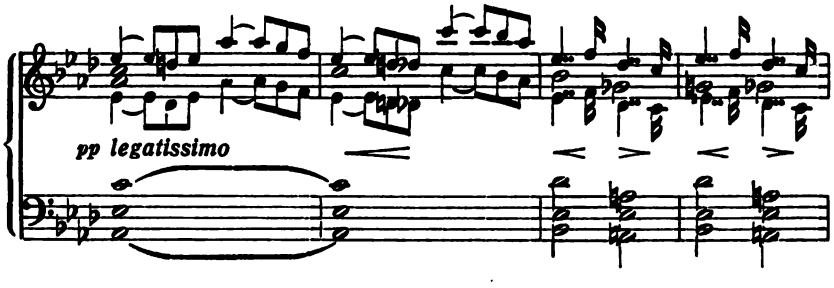
klerikalen Zeitungen sich erhoben, ebenso wie früher gegen Massenets Herodias. In Neapel drang die Oper in Abwesenheit von Strauß glänzend durch; in Wien wurde sie von der durch ihre genialen Verfügungen altberühmten Hoftheaterzensur verboten, was Direktor Simons vom Deutschen Volkstheater veranlaßte, das Werk durch die Breslauer Truppe unter Direktion von Loewe aufführen zu lassen. Erst vier Jahre später, 1901, brachte er es dann mit großem Erfolg selbst. Im nächsten Winter, 1907/08, leitete Strauß die Salome mehrmals in Paris. Mannigfache Schwierigkeiten waren erst durch Briefwechsel zu überwinden: mit der Direktion in der Frage der Tantiemen, da die Große Oper diese sonst nach der Zahl der Akte berechnet, und mit der Autorengesellschaft Paris, die Strauß erst zu ihrem Mitglied haben wollte, worüber er selbst in der Allgemeinen Musikzeitung vom 8. März 1907 Näheres berichtet. In New York und Chicago, hier erst Dezember 1910, wurde die Oper gleich wieder verboten; die Antwort auf die Begründung der ersteren Maßregel gab Strauß in seinem wenige Zeilen umfassenden Beitrag zu der Festschrift zur Goethefeier des New Yorker Liederkranzes, veröffentlicht in der Allg. Musikzeitung im April 1908, worin er die Höhenkunst als etwas bezeichnet, das nur einem homogenen geistigen Boden, nicht aber dem der Heuchelei entsprießen könne. Auch in London fand die Oper später, Ende 1911, noch Beanstandung und unsinnige Veränderungen durch die Zensur.

Zwischen allen den oben erwähnten Dirigentenfahrten war in Berlin und Marquartstein die Arbeit an seinem bisher gewaltigsten Werke, der Elektra, fortgeschritten. Nach der Salome hätte Strauß am liebsten eine komische Oper geschrieben, aber es fand sich kein Stoff. Da machte ihn ein Freund auf die Dichtung Hugo v. Hofmannsthals aufmerksam, die er dann bei Reinhardt mit Gertrud Eysolt in der Titelrolle sah. Er fühlte, daß hier die Musik an einigen, besonders an textlich knapp gehaltenen Stellen, noch über die Dichtung hinaus viel zu sagen hätte, so in der Erkennungsszene des Orest, die er

den Dichter um einige Zeilen zu erweitern bat, in dem tödlichen Triumph der Elektra — der gleiche Fall wie in Salome z. B. bei dem Tanz und der Schlußszene. Bei anderen Teilen lockte es ihn, die bisherigen Grenzen des musikalischen Ausdrucks zu erweitern; der Figur der Klytämnestra schien ihm manchmal nur eine Musik zu entsprechen, die, das Element des sinnlichen Wohllauts ganz von sich abstreifend, mit dem neuen Vorwurf auch ungewohnte Wege gehe. Rastlos arbeitete er, dieser Vorstellung gerecht zu werden; dreimal wurde die große Szene mit Elektra komponiert, bis sie ihm endlich genügte; das Folgende ergab sich dann in raschem Fluß. Auch das Einleben in den Elektrastoff knüpfte an frühere künstlerische Eindrücke und Erwägungen an. Auf seiner Reise in Griechenland im Jahre 1893 hatte Strauß mit seinem durch das Studium der mitgenommenen Goetheschen Kunstschriften geöffneten Sinn aus der wilden Aufgeregtheit der Skulpturen vorklassischer Zeit mit ihrer gewalttätigen Plastik die Vorstellung eines dionysisch bewegten Menschentums gewonnen, das ihn echter griechisch dünkte als die apollinisch ruhige Linie der eigentlichen Blütezeit; die dichterische Art Hofmannsthals erschien ihm aus glücklicher Einfühlung in dieses ganze Milieu hervorgegangen. Die Uraufführung der Elektra erfolgte in Dresden am 25. Januar (1909) als erster Abend der Straußwoche, nach einem tags zuvor gehaltenen Vortrag von Oskar Bie über Strauß' Entwicklung vom Sinfoniker zum Musikdramatiker. Am 26. war Salome, mit Frau Akté, dann Feuersnot und Domestika, endlich wieder Elektra. Wenn der äußere Erfolg zunächst hinter dem der Salome zurückblieb, so liegt der Grund in dem größeren Ernst, den die noch gesteigerte Geschlossenheit des Stoffes vom Hörer verlangt, und in der Abwesenheit von Elementen, die man derart „sensationell" auffassen kann, wie den Tanz der Salome. In Elektra feierten die beiden Grundelemente genialen Schaffens, die abnorm hohe Steigerung der Suggestibilität und der Gestaltungskraft, ihren größten Triumph, meist zum Nutzen des Werkes. Gewiß hätte er das weniger der Musik Assimilierbare,

äußerlich allzu Zerrissene und Bewegte, das eigentlich Nichtmusikalische, kürzen lassen können, doch er brauchte es zum Gesamtbild; als solches hätte Elektra zwar durch keine Auslassung gewonnen, sie wäre nur eingänglicher, in ihrem Wesen als Seelendrama klarer geworden. Ihre musikdramatische Höchstschätzung als Ganzes wird dadurch nicht berührt; sie kann nur dann eine Täuschung sein, wenn alle Bewertungen eines Ausdrucksgehalts, der an seelischer Tiefe über Haydns Sinfonie hinausgeht, ebenso irrtümlich und somit die positiven Urteile dieser Art gegenstandslos waren. Die Deklamation ist härter, herber als in Salome, entsprechend dem Milieu der griechischen Heroenzeit, wie die Dichter sie malen, im Vergleich mit dem orientalischen.

Monumental ist der Monolog Elektras „Allein, weh, ganz allein", der, wie die auch für Orchester ohne Gesang grandiose Schlußszene, leider wenig im Konzertsaal erscheint. Mit einer an Gluck mahnenden Plastik, doch farbenreicher, sind hier die Hauptmotive des Ganzen an der Hand der das Stück exponierenden Aussprache der Heldin entwickelt. Wundersam ergreifend tritt den starren Oktaven des Vergeltungsmotivs das berühmte As-dur-Thema der kindlichen Liebe zu Agamemnon gegenüber, in der selbstverständlich die Bewunderung des Weibes für den heldenhaften älteren Mann als Element enthalten ist



Und wo findet sich in zusammenhängender Aussprache das Seelengemälde einer Persönlichkeit, wie die Szene der Chrysothemis: „Ich kann nicht sitzen und ins Dunkle starren!" mit der

herrlichen Melodie: „Und aus ihnen selber quillt süßer Trank", im Zusammenwirken von Singstimme und Orchester einer der wohltuenden Ruhepunkte in dem Nachtstück der Leidenschaft. Es folgt das kolossale Duo Elektra-Klytämnestra, das in seinen seelischen Abmessungen ohne jeden Vergleich in der Opernwelt dasteht; das Duo Chrysothemis-Elektra, durch das lebhafte Sätzchen des Dieners, der Aegisth holen soll, unterbrochen, mit der rührenden Klage der jüngeren Schwester über den Tod Orests und den dramatisch einschlagenden Zwischenrufen Elektras: „Es ist nicht wahr!", dann die unheimlich glutvolle Beschreibung des Leibes der Chrysothemis als Werkzeug der Rache — mit der echten Gesangstelle Elektras: „Von jetzt ab will ich deine Schwester sein!" Das dritte große Duo Elektra-Orest ist, in jedem Betracht ohne alles Aber, auch rein musikalisch, von edler ergreifender Schönheit, in deren Art kaum noch Gleiches von so andauernder Empfindungs- und Stilhöhe in der Oper da war. Nach den rührenden Rufen „Orest!" bei dem musikalisch wundervollen Wiedererkennen folgt die Szene, in der sich Elektra gegen den Bruder ausspricht, eine Seelenentschleierung von verhältnismäßig ruhiger Ausdrucksfülle ohnegleichen. Man singe die Takte 163a „Ich habe alles, was ich war, hingeben müssen", erfasse die ruhige große Linie der ganzen Stelle 173a und jene: „Der ist selig, der seine Tat zu tun kommt" 176a. Musikalisch höchst reizvoll ist dann die kurze Episode, in der sich Elektra gegen Aegisth freundlich gibt. Und endlich die in ihrer einfachen Gefühlssprache naiv großartige Triumphweise.*) Es sei gestattet, hier den Schluß eines längeren Elektra-Artikels des Verfassers zu wiederholen: Wir leben in teils unendlich primitiven und rohen, teils unendlich verwickelten Kulturverhältnissen, daraus kann sich für unser Leben keine große Linie ergeben, das versteht sich. Aber wenn uns diese große Linie doch noch in der Kunst entgegentritt, auf dem

*) Siehe Nummer 74—113, 1a—100a, 52a, 75a, 110a—160a, 176a bis 181a, 203a—212, 215a bis Schluß.

verstärkenden Grund einer musikalisch fast schrankenlosen Phantasie und Darstellungskraft, dann müssen wir als Gebildete für diesen Ersatz dankbar sein. Wagner schenkte ihn uns durch die Germanen, Strauß durch die Griechen der Vorzeit. Danken wir beiden ernsthaft nach dem Spruch: sancta sancte tractanda. Strauß selbst, der in Salome wesentlich das schöne Raubtier gesehen, war bei Elektra von einer unnatürlichen Anlage der Heldin überzeugt, die ihm für das Gesteigerte, Maßlose des Seelenlebens jener vorklassischen Griechenzeit typisch erschien. Und gewiß kann man die Absorbierung des ganzen weiblichen Empfindungslebens durch den Vergeltungsgedanken, als eine Gefühlsanomalie auf jenem Gebiet, auch „hysterisch" nennen; dann geschieht dies aber in einem weiteren, dem der gewöhnlichen sit venia verbo, Salonsexualisten fast entgegengesetzten Sinn. Weshalb die eine große Vergeltungsidee Elektras unserer mit einer ganzen Anzahl solcher sich kühl befassenden Zeit heute so fremd ist, deutete ich in „Straussiana" an. Aber auch die grauenhafte Empfindungsroheit, die unsere Gesetzgebung und Praxis in Behandlung der Roheitsdelikte zeigt, deren Strafausmaß manchmal einer Sympathiekundgebung gleicht, erweckt bei dem anständig, aber unklar Fühlenden als natürliche Reaktion jene fast als Heuchelei wirkende scharfe Verurteilung der Gewalttat da, wo sie nur in der Dichtung und durch gerechte Motive verursacht erscheint. Daher das Urteil mancher über die „barbarische" Handlung Elektras. Das schlechte Gewissen ihrer Zeit in bezug auf diese Dinge spricht unbemerkt aus ihnen. Denn niemand darf denken, daß er durch die öffentlichen Zustände nicht in seinem Gefühlsleben im selben oder im entgegengesetzten Sinn beeinflußt wird.

In den beiden tragischen Einaktern, Salome und Elektra, wirkte Strauß' eigene Einstudierung und Leitung unvergleichlich und gewann viele erst für die Werke. Es ist bekannt, daß er zuweilen unbedenklich die Hörbarkeit der Singstimme und die Deutlichkeit des Wortes zu opfern bereit ist, wo wesentlich das Orchester Träger des Ausdrucks wird. Hier empfand er wohl

die allgemeine Vertrautheit mit dem Stoff und konnte das Orchester mit der vollen Klangmöglichkeit der Partitur wirken lassen, ohne eine Verdunklung des Dramatischen zu befürchten, ein Umstand, der ja schon in der Konzeption des Orchesterparts hervortritt. Eine ideale Aufführung, d. h. eine, bei der die melodische Linie ebenso wie das Wort in jedem Moment verständlich ist, also das Drama gewahrt bleibt, war bisher wohl nur im Münchener Prinzregententheater möglich. Im unverdeckten Orchester ändert die starke Dämpfung des Klangs durch die Notwendigkeit gemäßigter Akzente allzusehr die Ausdrucksqualität. — Nach der Dresdener Uraufführung folgten München, Frankfurt und Berlin, wo der Erfolg unter Leo Blech, mit Plaichinger-Elektra, Rose-Chrysothemis, Götze-Klytämnestra, Bischoff-Orest, vielleicht größer und jubelnder als in Dresden war. Beispiellose Zustimmung fand Elektra am 24. März in Wien unter Reichenberger mit der genialen Klytämnestra der Frau Bahr-Mildenburg in Strauß' Anwesenheit; dann in Graz, Köln, Hamburg, Hannover und vielen anderen Städten. Conried erwarb das Werk für das Manhattan Operahouse und reüssierte glänzend, zuerst am 28. Januar (1909) unter Campanini (bei zehn Dollar für den Sperrsitz). In rascher Folge wurde es dann auch französisch, englisch, italienisch, böhmisch und ungarisch übersetzt und aufgeführt. Im März 1910 erregte Strauß mit der Leitung der Elektra in London, im April in Prag und Frankfurt großen Jubel.

Schon in Besprechungen der Uraufführung tauchte die Notiz auf, Strauß habe gesagt, „das nächstemal schreibe ich eine Mozartoper" und stehe mit Hofmannsthal betreffs eines Textes in Unterhandlung. Bald darauf entwarf dieser das Szenarium zum Rosenkavalier, das er Strauß vorlas und dann gleich ausarbeitete; jeder fertige größere Teil ging an ihn ab und wurde vom 1. Mai 1909 ab sogleich komponiert. Am 20. September sang und spielte Strauß auf einer Abendgesellschaft aus Anlaß des französischen Musikfestes im Haus von Thomas Knorr, Besitzers der Münchener Neuesten Nach-

richten, längere Szenen mit Walzern aus dem neuen Werke vor. Am 26. beendete er in Garmisch die Partitur. Beinahe wäre infolge von Differenzen mit der Dresdener Intendanz die dortige Uraufführung des Rosenkavalier gescheitert; wir verdanken diesem Zwischenfall eine ausführliche, in der Allgemeinen Musikzeitung sieben Spalten füllende Erklärung aus der Feder von Strauß, vom 9. Oktober 1910, der damit die nach der entschiedenen Absage der Dresdener Intendanz scheinbar beendeten Unterhandlungen wieder aufnahm. Dieser Artikel zeigt eine seltene Vereinigung von ruhiger Sachlichkeit, überlegenem Takt und feinsinniger Schonung der schwachen Punkte in der gegnerischen Position bei geschicktester Selbstverteidigung. Die Überlassung eines Werkes unter Bedingung der Aufführung eines anderen, hier der Reprisen Salomes und Elektras, war nichts neues, und in diesem Falle ganz besonders künstlerisch motiviert. Trotz der empfindlichen Verlegenheit, in die Strauß durch den Rücktritt der Intendanz vom ursprünglichen Vertrag gebracht war, und der Möglichkeit, sie unter Beweisen ins Unrecht zu setzen, zeigt dieses Schriftstück eine bewundernswerte Abwägung intellektueller und gefühlsmäßiger Momente, in klarer und vornehmer Sprache.

Hofmannsthal hatte in seinen Dramen Ödipus und Elektra „mit dem Grauen zu Nacht gespeist" und suchte nun für sich und für Strauß die tageshelle Umgebung der empfindungsvoll leichtsinnigen, aristokratischen Altwiener Gemütlichkeit auf. Trotz des raschen Verlaufs der Arbeit und der bruchstückweise erfolgenden Absendung des dritten Akts an den rasch jede Textsendung komponierenden Strauß, wobei ein zurückgreifendes Vergleichen, Anpassen, Feilen der einzelnen Teile unmöglich war, verband bei dieser mit Ohrfeigen vermischten zarten Liebkosung in Hofmannsthals künstlerischer Anschauung vielleicht doch eine höhere Einheit das intim Poesiereiche mit der burlesken Komik, obschon der dritte Akt ihn selbst nicht befriedigte. Auf der Bühne scheint diese Synthese unmöglich, so gut sie dem Musiker gelungen ist, und das Heil für diese köstlich feine Spiel-

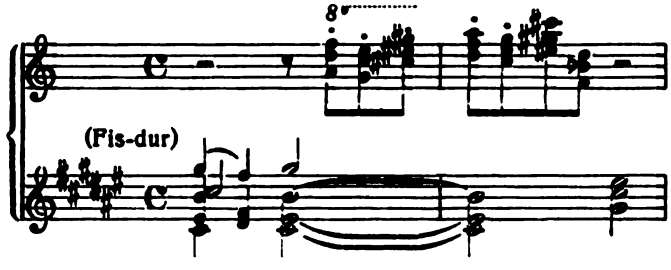
oper einzig in der Beseitigung aller Drastik und möglichst vielen Beiwerks zu liegen, so daß sich die in unwiderstehlich reine Jugendpoesie getauchte Liebesintrige möglichst nur zwischen den vier Hauptpersonen und dem Vater abspielt. Bei der Ausgestaltung des lieblichen Idylls wußte der Dichter nicht immer, was dem Musiker frommt. Mancher weitere Reiz wäre uns bei strafferer Formengebung des Textbuchs noch beschieden worden, da Strauß diesem gewöhnlich ganz und gar folgte und vokal wenig selbständige Gliederungen einführte. Einzelne Situationen sind für den Musiker, der doch mit Lücken des Wortverständnisses rechnen muß, nicht bestimmt genug; zahlreiche mehr novellistisch wertvolle Motive dienten zwar der kompositorischen Anregung, sind aber operntechnisch nutzlos. Die sinnvolle Diktion ist oft mehr dem mit vornehmer Natürlichkeit der Sprachtechnik wirkenden Schauspieler mundgerecht, als daß sie mit klarer Rhythmik jenes latente Melos böte, das dem Musiker in die Hände spielt. Man erkennt die Abneigung gegen die alte Opernform, auch in der Spieloper, zugunsten des Durchkomponierens, obgleich es klar ist, daß für das musikalische Lustspiel nach Seite der Verständlichkeit der Handlung wie des formell feinen Musizierens hin die alte Form mit begleitetem oder Klavier-Rezitativ, ja selbst mit Dialog, unvergleichlich günstiger lag, als die durchkomponierende Form nach Art der Meistersinger, vielleicht dem einzigen Text, der wirklich zu ihr paßt. Doch beim Kunstwerk sind die positiven Eigenschaften, nicht die negativen, maßgebend, und im Spiel der Hauptfiguren bleibt für die Opernwirkung genug, um der Dichtung auch als Libretto hohen Wert zu geben. Dem Musiker gibt sie manchmal sogar zu viel und verstößt so gegen die Regel, daß man ihm etwas zu sagen übrig lassen, also weniger entwickelte Gedanken, intime Ausmalungen, feine Gefühlsreflexionen, als bloße klare Andeutungen bieten muß. Nichts redet mehr für die aus dem Vollen schöpfende Künstlernatur in Strauß, als daß er vier Stunden dieser Musik in der mit fabelhafter Feinheit ausgeführten Partitur gab, wo die Hälfte genügt hätte. An ein Abschätzen der

Dimensionen beim einzelnen Akt hat er so wenig gedacht als Hofmannsthal. Daß die ersten Aufführungen das, was nun einmal da war, vollständig boten, läßt sich verteidigen. Strauß ging dann sofort an erhebliche Striche und hat solche auch anderweitig gestattet. Nur scheint noch kein rechtes System in der Sache zu sein. Die Musik schmiegt sich leicht, duftig, oft in reicher und flüssiger melodischer Erfindung der Szene an; die Instrumentation ist blühend polyphon; die oft beanstandete Inanspruchnahme des Blechs für geringfügige Akzente ist mehr innere Angelegenheit; diskret ausgeführt stört sie nicht. Mit Recht entzücken im ersten Akt Vorspiel und Duo, im zweiten die knappe lebhafte Orchestereinleitung, die Duoszene, Eintritt des Rosenkavaliers. Ein Glanzstück auserlesener sprühender Technik bietet die fugierte Prestoeinleitung des Orchesters zum dritten Akt; überaus reizvoll sind die Walzermotive, und ganz in dem wonnig hellen Grundton des Ganzen das Terzett und Duett am Schluß, das freilich die Auftrittszene des Rosenkavaliers nicht mehr überbieten kann. Daß Strauß neben der ganzen Fülle anderer Obliegenheiten, in minutiösester Feinheit die Ausarbeitung der Rosenkavalierpartitur im Zeitraum von 17 Monaten vollenden konnte, ist bisher wohl das staunenswerteste in seiner Komponistenlaufbahn. Es ist begreiflich, daß er nicht die Tänze der Maria-Theresiazeit, langsamen Dreher, Gavotte usw. anwendete; jedenfalls empfand er eine historische Treue in diesem Punkt nicht als notwendig und nicht als aus der übrigen Musik mit derartiger Natürlichkeit hervorgehend, wie es seine äußerst fein gearbeiteten Walzer unleugbar sind, zu denen auch der rhythmische Übergang meist von zwingendem Fortfluß ist. Die Walzer selbst vertonen, leicht beschwingt und frohmütig, ihr echtes daktylisches Schema als Perlen geistreich feiner Satzkunst.

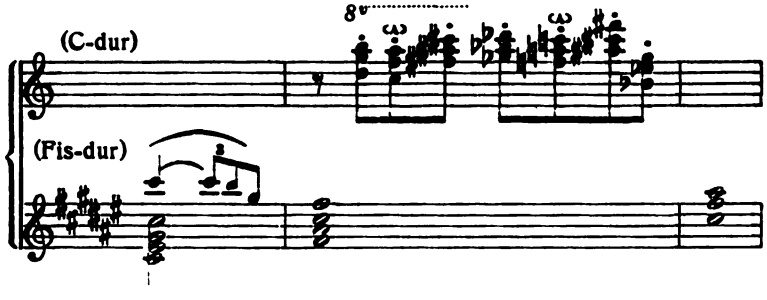
Ein Novum sind in der Partitur die in der Höhe begleitenden Achtelakkorde von drei Flöten, drei Soloviolinen, Celesta und Harfen, die den Halb- und Ganzschluß der Liebesmelodie auf Dominante und Tonika beim Eintritt des Rosenkavaliers be-

gleiten und bei richtiger Ausführung, also natürlich nicht überall, aber z. B. selbst bei der Erstaufführung in dem kleinen Theater in Basel geradezu atemhemmend, überirdisch schön klangen.

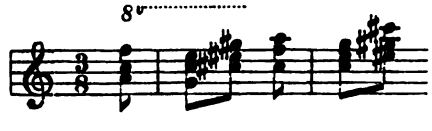
Oberes System hier in C-dur geschrieben!



Und beim Tonikaschluß:

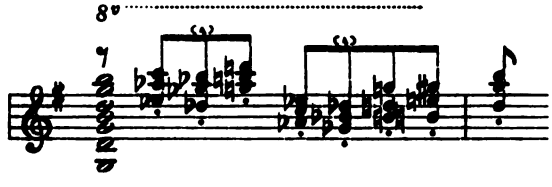


Der zum Baß konsonierende Akkord wird dabei jedesmal erst durch den um je einen Halbton höheren und tieferen vorbereitet, motivisch aber erhält der letztere den Akzent, so daß sich für das Ohr ein den Hauptrhythmus $^{4}/_{4}$ umspielender $^{3}/_{8}$ Takt



ergibt. Das gleiche Motiv wiederholt sich bei dem womöglich noch innigeren zweiten Liebesduett am Ende der Oper.

Ebenso bei dem Schluß auf der Tonika:



Am 26. Januar 1911 erfolgte an der Dresdener Hofoper die Uraufführung mit Frau v. d. Osten-Rofrano, Margareta Siems-Marschallin, Perron-Lerchenau, Scheidemantel-Faninal. Schon während der öffentlichen Hauptprobe entfalteten die Berichterstatter eine fieberhafte telegraphische Tätigkeit, bei der freilich da und dort der überspringende elektrische Funke des Verständnisses arg vermißt wurde. Der Erfolg war kein minderer als der von Salome und Elektra. So hatte dort Schuch mit Ausnahme des Guntram, — Weimar 1894, — sämtliche Uraufführungen Straußscher Bühnenwerke geleitet: 1901 Feuersnot, 1905 Salome, 1909 Elektra, 1911 Rosenkavalier. Glänzend bewährte sich die Spielregie des in den letzten Tagen herbeigeholten Reinhardt. Die rasch sich folgenden ersten fünfzig Aufführungen waren ausverkauft. Im Februar ward die Oper in München zum großen Triumph für Strauß, die Sänger, unter denen Hermine Bosetti in der Titelrolle und Bender als Lerchenau hervorragten, für Mottl und das Hoforchester. Dann folgte Mailand, wo die Oper erst nach einigen Vorstellungen glänzend durchdrang; am 4. März ging ein Rosenkavalier-

Extrazug nach Dresden, um auch den Berlinern Gelegenheit zum Anhören des Werkes ihres Generalmusikdirektors zu geben. Tags darauf errang das Werk im tschechischen Nationaltheater zu Prag jubelnden Erfolg. In Wien schloß sich anfangs April 1911 an die Rosenkavaliervorstellungen eine Reihe von Triumphen: ein Liederabend Franz Steiners mit Strauß als Begleiter und vielen Dakapos, an der Hofoper Elektra unter Leitung des Autors, in der Volksoper Salome unter Zemlinsky. Eine der glänzendsten Etappen in dem Siegeszug der Oper bildete Köln, wo sie bei den Festspielen in der ersten Hälfte des Juni, im wesentlichen mit der Dresdener Besetzung, ihrem Autor und Leiter jubelnden Erfolg brachte. Bei der Aufführung in der Berliner Hofoper unter Dr. Mucks Leitung, mit Frieda Hempel als Marschallin, Artôt de Padilla als Oktavian und Paul Knüpfer als Lerchenau, wurde fast jedes Wort verstanden; man hatte die „bedenklichen" Stellen in usum delphini gemildert. Es kam hier also, im Gegensatz zu vielen anderen Bühnen, das musikalische Lustspiel in der beabsichtigten Form heraus.

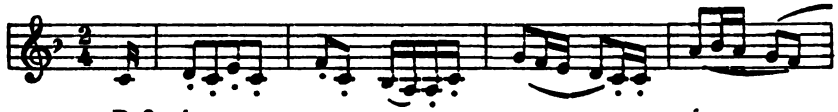
Den Abschluß dieser fortlaufenden musikdramatischen Schaffensperiode sollte ein Werk bilden, in dem Strauß sich als den Bühnenautor im eigentlichsten älteren Sinn, als Vokalkomponisten, wiederfindet und hier der Mehrstimmigkeit zum erstenmal auf die einschmeichelndste Art in ausgedehnter Form seinen Tribut zollt, ein Werk, für das trotz des unermeßlichen Klangreizes die Zeit heute noch nicht gekommen scheint, weil äußerliche, fast lediglich betriebstechnische Bedenken, an deren Beseitigung man leider vor der Aufführung nicht dachte, ihm fast überall entgegenstehn, unter anderem schon die Nötigung, Schauspiel- und Opernpersonal an einem Abend gleichzeitig zu beschäftigen. Am 24. April (1912) beendete er nach etwa einjähriger Arbeit die einaktige Oper Ariadne auf Naxos, zu spielen nach Molières Komödie Der Bürger als Edelmann, zu der er auch die farbensprühende heitere Schauspielmusik schrieb: Zwei Vorspiele, Gesangs-, Pantomimen- und Ballett-Einlagen. Die fünf Akte Molières hatte der Textdichter

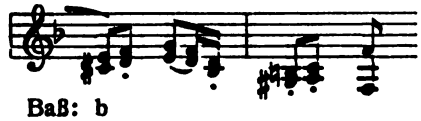
Hofmannsthal in zwei zusammengezogen, wobei die Liebesintrige nebst der nicht mehr zeitgemäßen Verkleidungsburleske wegfiel und nur das mit leise tragischem Unterton versehene Charakterbild des Großkaufmanns und Parvenus Jourdain mit seiner Vorliebe für das äußere Wesen der Edelleute übrigblieb. Statt des Balletts, das sich der Komödie anschloß, dichtete Hofmannsthal den burlesk-lyrischen Einakter Ariadne auf Naxos hinzu, in den er durch eine gleichfalls selbständige höchst geistreiche Dialogszene von der Komödie aus hinüberleitete. Es handelte sich in dem Einakter um die zur szenischen Vertonung in seltenem Maß anreizende Idee Jourdains, da er von der geplanten Vorführung der Oper Ariadne durch ein seriöses Ensemble auf seiner Privatbühne Langeweile fürchtet, gleichzeitig durch die Buffotruppe mit den Typen: Brighella, Skaramuzzio, Harlekin, Truffaldino ihr Gesangs- und Tanz-Intermezzo von der treulosen Zerbinetta spielen zu lassen. Die Ariadnedichtung ist vom Auftreten des Bacchus ab, also im Hauptteil, in erster Linie literarisch. Es bietet einen ganz seltenen Genuß, in stiller Klause die Feinheiten des Stils auszukosten, der sich, derartig absorbierend, bis zur künstlerischen Identifizierung in Geist und Diktion des Goethe vom zweiten Teil Faust und einzelner lyrisch-epischen Antikenszenen hineingelebt hat. Über das Hauptmoment, die „Verwandlung" Ariadnes durch Bacchus, hat sich der Dichter sehr fein in einem Brief an Strauß ausgesprochen, den man in Leopold Schmidts Almanach für die Musikalische Welt 1912/13 abgedruckt findet. Der Hörer kann das dort ausgeführte nur unbestimmt empfinden, ebenso wie ihm der erste Ausruf des Bacchus hinter der Szene: „Circe, Circe, kannst du mich hören?" mit seinem im Text wohlvorbereiteten Zusammenhang unplastisch bleiben muß. Dagegen dürfte er bis dahin durch die Flut herrlicher Klänge, die leicht, licht und lieblich auf ihn hereinschlägt, ungefähr in der Stimmung jenes Flitterwochenpaars aus Blumenthals „Weißem Rössel" gekommen sein, dem außer der seligen Tatsache des Zusammenseins „alles ganz egal" ist. Ursprünglich war das

Stück für Reinhardts Kammerspiele gedacht, und die Oper selbst sollte nur etwa zwanzig Minuten dauern, sie wurde aber um eine volle Stunde länger, und man entschied sich nicht dafür, ungefähr ebensoviel von der ohnehin verkürzten, aber immer noch allzulangen Komödie Molières zu streichen. Man unterließ, sich zu sagen, daß diese, als auch äußerliches Abbild aktueller Verhältnisse, für die damaligen Pariser unendlich unterhaltender war als für uns, denen ein eigentliches Äquivalent nur durch ein ebenso naturwahres und genial entworfenes Konterfei etwa einer gewissen nord- oder westdeutschen Großindustriellentype von heute geboten werden könnte.

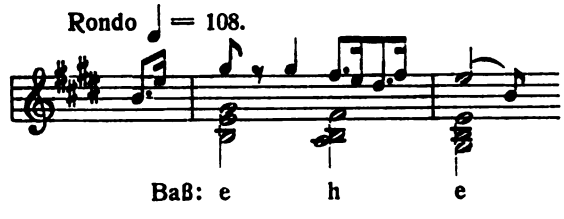
Für die Uraufführung dieses Werkes konnte nicht, wie für die vier letzten von Strauß, die Dresdener Hofoper mit ihren großen Ausmessungen ernstlich in Betracht kommen, während das „Kleine Haus" des damals eben vollendeten neuen Stuttgarter Hoftheaters unvergleichlich geeignet dafür erschien. Bei der Besetzung handelte es sich dort freilich von vornherein um eine Kombination mit auswärtigen ersten Kräften. Die Partitur verlangt zehn stimmlich, technisch und musikalisch auserlesene Gesangskünstler, die im Verlauf in Gruppen zusammentreten: das Duo der Hauptpersonen Ariadne und Bacchus, Terzett der drei Nymphen, Männerquartett der vier Buffotypen, durch den Hinzutritt des Koloratursoprans Zerbinetta zum Quintett erweitert. Dessen zweites Auftreten faßt den Sopran und Bariton hinter der Szene zum Liebesduettino zusammen, von den zwei Tenören und dem Baß auf der Bühne kommentiert. Außerdem hat jeder der beiden Soprane, der lyrische wie der kolorierte, seine eigene Szene größter Dimension, und in dem ausgedehnten Finale treten die ersten der drei Gruppen, Duo und Terzett, in reichgegliederte, stellenweise ineinander übergreifende Wechselwirkung. Das Buffoquintett hat das letzte Wort. Man erblickt in dieser ganzen Anlage eine richtige Gesangsoper, trotz diffizilster Behandlung, des Orchesters, dessen 35 Stimmen sämtlich von Solisten, also mit nur ebensoviel Ausführenden besetzt sind, darunter Flügel,

großes Schiedmayer-Harmonium und Celesta. Die Gesänge der Buffotruppe, vor allem deren erstes Quintett, bringen Proben eines eigenartigen, im höchsten Maß reizvollen Stils darin, der Themen allereinfachster Art mit der ganzen Subtilität und dem Reichtum straußischer Harmonik durchführt, wie (S. 44) „etwas behäbig"

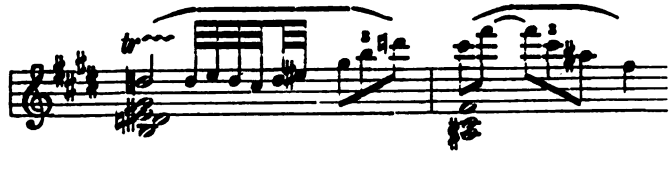




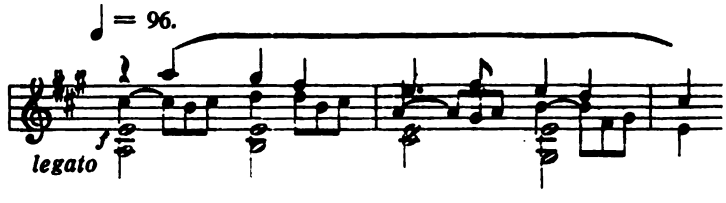
Ein Bravourstück, in dem Strauß seine Souveränität in der Erweiterung der Grenzen neuer Aufgaben einmal versuchsweise nachdrücklichst auf das Vokale anwendet, ist die große Zerbinettaszene mit dem



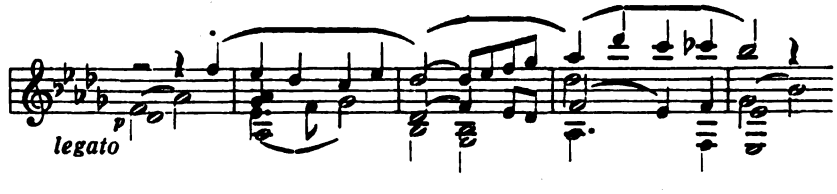
und der, nur als Stichprobe hier zu verzeichnenden Koloratur auf dem Wort „Gott" (S. 77 des Auszugs).



Übersprudelnd von Lebhaftigkeit in flüssigster musikalischer Diktion gibt sich das 1912 in Stuttgart leider größtenteils gestrichene zweite Buffoquintett. Die folgende dritte Szene, von der Ankündigung des Bacchus durch die drei Nymphen bis gegen den Schluß hin, durch 70 Seiten des Klavierauszugs ein einziges glutvoll dahinströmendes Musikstück, bringt gegen den Schluß einige berückend wohllautende Kontrapunktierungen je zweier Gesangsthemen, die das Notenbeispiel nur in der dürftigsten Skizze andeutet (S. 181 und 183 des Auszugs).



und:



Wer sich gerne mit Terminis befaßte, mag konstatieren, daß, obgleich Bacchus, Dionysos, der Held dieses Duos ist, doch gerade die ruhige, in allem Feuer zarte und harmonische, linienvolle, die sogenannte Apollinische Schönheit hier die Feder des Komponisten führte.

Eine Bemerkung voll launiger Ironie leistete sich Strauß in einer der letzten Proben, als er die Damen bat, ihre Darstellung nicht zu sehr zu detaillieren; zur Zeit Molières habe man das in der Oper nicht gekannt: der Unfug des Spiels in der Oper ist eine neumodische Erfindung. Am 24. Oktober (1912) fand eine Aufführung vor geladenem Publikum, am 25. die erste öffent-

liche, unter Leitung von Strauß, statt. Das Fest, das er auf der Grundlage der urecht musikalischen Kontrastausarbeitung des Pathetischen und Burlesken seinem Künstlerherzen mit der Wahl des intim stilvollen Schauhauses, der erlesenen Gesangskräfte, der solistischen Besetzung des Kammermusikorchesters, und der szenischen Leitung durch den ersten Bühnenmeister Reinhardt geben wollte, verlief, wie das meiste ideal Gedachte auf Erden, nicht ohne anfängliche Störung. Bei der Generalprobe ließen die eigens durchgängig verschafften altitalienischen Streichinstrumente an Reinheit und Schönheit des Zusammenklangs zu wünschen übrig; der Zerbinetta fehlte gegenüber der ungeheuren Aufgabe, die sie als erste in erstaunlicher Weise bewältigte, doch zunächst noch die Leichtigkeit. Der Baldachin, der sich zuletzt auf das liebende Paar Ariadne und Bacchus herabsenkte, entsprach zwar bestens dem Geschmack eines Jourdain und seiner Zeit, disharmonierte aber verhängnisvoll mit der indes ins theatralisch Zeitlose, Ideale, verwandelten Szene; auch klappte sein Erscheinen technisch noch nicht ganz. Hofmannsthal schrieb in dem erwähnten Brief an Strauß, mit dem Eintritt des Bacchus hätten die puppenhaften Kulissen verschwunden, und nur weite sternfunkelnde Nacht das Bühnenbild zu sein. Diese poetisch gedachte Anweisung, die im übrigen sehr schön befolgt wurde, läßt nur die Liebesgrotte auf der Bühne stehn, über deren Eingang ‚Efeu und Weinlaub' vorfällt", und dieser kleine szenische Vorgang dürfte vollständig genügen, um dem Zuschauer das die Wirkung der Musik nicht störende Bild zu geben. Man hat damals, wie später auch anderwärts, zu viel mit dieser Szene experimentiert, zu wenig der über alles erhebenden Wirkung der Komposition vertraut. Die köstliche Schauspielerszene, größtenteils gestrichen, fügte man, etwas gezwungen, in die Szenerie des zweiten Aufzugs des Schauspiels, anstatt sie, nach Vorschrift, auf der bereits zum Spiel hergerichteten Bühne der Oper vor sich gehn zu lassen. Zunächst fiel es recht schwer, sich mit der Verbindung der oft mehr literarisch andeutenden Art des Bearbeiters und der grotesk bühnen-

mäßigen, die Reinhardt hier anwandte, zu befreunden. Im Text blieb eine Stelle von solcher Wirkung, wie die weggelassenen Schlußworte des Originals, überhaupt nicht mehr stehn: „Wenn ich irgendwo auf der ganzen weiten Welt einen größeren Narren finde, so gehe ich nach Rom und erzähle es dem Papst!“ Sehr oft war das Wort abgeschwächt und die Wiedergabe, Geste usw. dafür vielfach vergröbert. Die in letzter Stunde der Not allzu langer Spieldauer gehorchend, zu unheimlich später oder vielmehr früher Stunde beschlossenen Striche waren recht unglücklich; außerdem erstickte die Regie Reinhardts das Schauspiel in einem beispiellosen Pomp von Kostümen und nahm ihm durch starke Betonung des Grob-Burlesken in der Hauptperson, dem Parvenü Jourdain, die Erträglichkeit. Ermüdet kam man bei dem eigentlichen musikalischen Teil, der orchestral farbenfrischen Tafelszene und der nach einer Pause folgenden Ariadne-Oper, an. Grete Wiesenthals Tanz des Küchenjungen, der unvergleichlich musikdurchtränkt, jede Verzierung der Melodie, jeden kleinen Akzent der Begleitung in die Linie seiner Bewegung mit aufnahm, erregte freilich das nachhaltigste Entzücken. — In München wurde ihre Aufgabe der herberen, mehr zerebralen Clotilde von Derp zu teil, die sie gleichfalls mit vielem Glück löste. Die drei Hauptpersonen in Stuttgart, Mizzi Jeritza-Wien als Ariadne, Hermann Jadlowker-Berlin als Bacchus, Margaretha Siems-Dresden als Zerbinetta, boten gesanglich Hervorragendes; der Tenor Jadlowkers strömte mit wunderbarer, heute fast unvergleichlicher Fülle und Schönheit. Darstellerisch war freilich, wie schon angedeutet, Stimmklang und Persönlichkeit der Zerbinetta weniger zu der munteren Rolle geeignet, wodurch ein Hauptmoment und Hauptreiz, der Gegensatz zur Ariadnefigur, nahezu fortfiel. In München sollte dies die Koloratursoubrette Hermine Bosetti glänzend nachholen.

Bei der Ariadne wiederholte sich der Fall des Rosenkavaliers: die zwischen dem Beginn der Gesamtproben und der Aufführung des Werkes gelegene Zeit war, wohl infolge der großen, durch die auswärtigen Solisten verursachten Kosten, zu

kurz angesetzt, um der Öffentlichkeit eine künstlerisch standhaltige „Einrichtung" des Stückes zu bieten. In beiden Fällen ein ganz ähnliches Bild: in der letzten nichtöffentlichen Probe Bestürzung der Hauptbeteiligten über allzugroße Länge, und Unmöglichkeit, in der Eile die richtige Redaktion und Reduktion zu finden. Bei der Ariadne war diese Redaktion mit Beseitigung eines, wenn auch nur kleinen Teils der Musik und Schonung großer schauspielerischer Längen, für viele andere Bühnen einfach unannehmbar; man stellte an manchen die ganze Musik und die von Hofmannsthal hinzugeschriebene Regieszene, die literarisch wertvollste des ganzen Schauspiels, wieder her und strich dafür in der eigentlichen Komödie einen großen, ja mehr als einstündigen Teil. — Anders beim Rosenkavalier. Entgegen der ästhetischen Diagnose, die eine radikale Amputation für unerläßlich erklärte, lebte die zarte Lichtgestalt des lyrischen Kulturbildes mit dem ungeheuren Fremdkörper der Intrigantenfadaisen und Clownspäße am süßen Leib in äußerlicher Gesundheit fort, zum Schmerz derer, welche die unvergleichliche Partitur verdientermaßen lieben.

* * *

Mit der Ariadne endet jene lückenlose Epoche von Strauß' Opernschaffen, die eine so beispiellose innerliche und äußerliche Expansion seiner künstlerischen Persönlichkeit brachte; damit ist nun ein gewisser Abschnitt, ein vorläufiger Abschluß des vorliegenden Versuchs gegeben. Die Arbeiten anderer Gattung, zu denen er dann überging, waren: Festliches Präludium, Opus 61, für großes Orchester und Orgel, zur Einweihung des Neuen Konzerthauses in Wien, am 19. Oktober 1913, das in dem großen, 4000 Personen fassenden Saal des Hauses als Beginn des ersten der vier Festkonzerte unter Ferdinand Loewe mit 150 Musikern zur Aufführung kam; dann die Deutsche Motette nach Worten von Friedrich Rückert für 16 stimmigen gemischten Chor und vier Solisten, Opus 62,

deren Uraufführung am 2. Dezember in der Berliner Philharmonie durch Professor Rüdel und den Domchor stattfand, in Garmisch am 22. Juni 1913 vollendet; endlich, neben der, wie es scheint, fortgesetzten Arbeit an der schon 1911 genannten Alpen-Sinfonie, drittens die Ballett-Pantomime: „Josef-Legende", nach einem Text von Graf Harry Keßler und Hugo von Hofmannsthal, veranlaßt durch die Leistungen des Russischen Balletts und dessen Solotänzers Nijinski. Diese Werke gehören bereits jener neuen Epoche seines Schaffens an, deren weiterer Verlauf heute, 1914, noch in der Zukunft liegt. Das hochgeschwungene Portal zu dieser Epoche bildet das in echt straußischer Erhebung und Weichheit der Melodik breit hinströmende Präludium für großes Orchester.

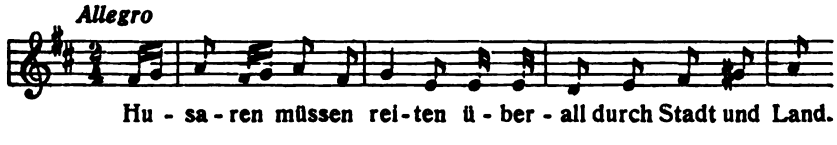
VERZEICHNIS DER WERKE

Ungedruckte Werke

Die folgenden Werke, meist ungedruckt und der Jugendzeit entstammend, sind, wenn nicht anders bemerkt, im Besitz des Autors, aus dem Nachlaß seiner Eltern. Hier sind auch jene späteren ungedruckten Stücke, das letzte noch von 1893, als stilistisch hergehörig eingereiht, die Strauß für das häusliche Musizieren der Familie Pschorr und für das Liebhaberorchester „Wilde Gungl" schrieb. In dieser Gruppe schuf er, zunächst für seine Vettern, einen Schatz guter Hausmusik. Die Opuszahlen besagen in diesem Absatz nur wenig; Strauß fing mehrmals wieder von Opus 1 zu numerieren an, wobei er die vorhergehenden nicht mehr mitzählte und änderte dann alle übrigen Nummern, was auch sonst mit einzelnen Reihen zuweilen geschah. In die festen Opuszahlen der gedruckten Werke übergegangen ist nur der 1876 geschriebene Festmarsch als Opus 1.

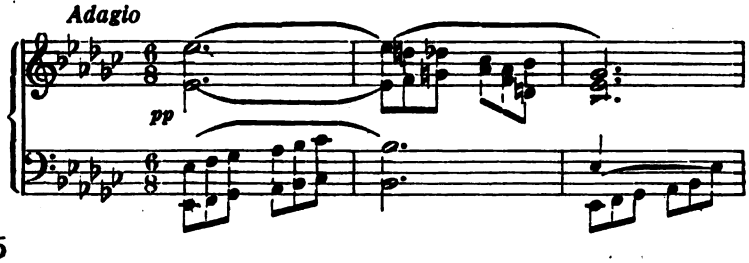
Von den L i e d e r n der Kinderzeit wurden zwei später gedruckt, und zwar das Weihnachtslied, das älteste erhaltene Lied von Strauß, etwa dreißig Jahre nach seinem Erscheinen in der Scherlschen Woche. In einem unvollständigen Heft von Strauß' Kinderschrift „Kompositionen von Johanna und Richard Strauß", das nur die unten erwähnten drei „Sonaten" enthält, sind auf dem Titel auch Lieder angeführt, als deren sechstes und letztes dieses Weihnachtslied. Dessen Manuskript trägt auf der zweiten Seite in großer unbeholfener Kinderschrift die Worte: „Meinem lieben Onkel Georg und meiner lieben Tante Johanna gewidmet von ihrem dankbaren Neffen Richard Strauß" und ist Weihnachten 1871 von dem 6½ jährigen Knaben geschrieben. Die Worte sind von der Hand seiner Mutter, Josephine Strauß, unter die Noten

gesetzt. Das, wenn genau nach den Bezeichnungen vorgetragen, wirkungsvoll naiv charakterisierende Lied ist als Opus 5, 1 bezeichnet und erhielt erst später die Änderung in Opus 1. Das zweite später gedruckte ist Uhlands „Einkehr", „komponiert und der lieben Tante Johanna zum Namenstage gewidmet" 1871. „Bei einem Wirte wundermild" — denselben Text hat auch Opus 47, 4, — abgedruckt im Richard Strauß-Heft der „Musik" 15. Januar 1905 und dort, jedenfalls scherzhaft, als Opus 1, No. 2 bezeichnet; Opus 1 ist der Festmarsch. Hier ist die Schrift schon weit weniger unsicher. Ein hübsches und im gegebenen Rahmen auch ebenso deklamiertes Liedchen, Harmonik und Satz sind gut. Recht artig ist das, etwa 1872 anzusetzende Husarenlied, Opus 7, 2, von Hoffmann v. Fallersleben. „Husaren müssen reiten", sehr frisch im Volkston.

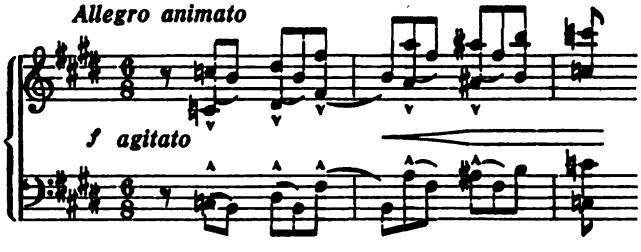


Spielmann und Zither, von Körner, Opus 12, 1, „Der Spielmann saß am Felsen und blickt hinunter ins Meer," Anfang Januar 1878, weist schon eine interessante tonmalerische Begleitungsfigur der Meereswogen auf.

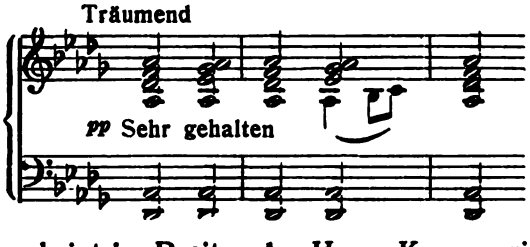
Am fesselndsten wirkt das der Entstehungszeit nach vierzehnte dieser Reihe von 20 Jugendliedern, etwa 1878, „Nebel", von Lenau, Opus 18, 1. „Du trüber Nebel hüllst mir." Wunderbar stimmungsvoll, doch deutlich als Streicher-, nicht als Klaviersatz empfunden, sind die zwei einleitenden Begleitungstakte.



Das ganze Lied mit seinen 20 Takten ist ein meisterhaftes instrumentales Stimmungsbild, dessen Singstimme in zweiter Linie steht. Sehr geschickt jedoch ist die Härte des ersten Zeilenendes „Du trüber Nebel hüllst mir" von Strauß vermieden, indem er phrasiert: „hüllst mir das Tal". Hervorzuheben ist auch das achtzehnte, „O schneller, mein Roß", von Geibel, Fräulein C. Meysenheym, Königlich bayerischen Hofopernsängerin in Dankbarkeit gewidmet, Opus 23, 5. Es sind 110 Takte, geschrieben 9. und 10. April 1879 mit dem impulsiv ausdrucksmalenden Beginn:



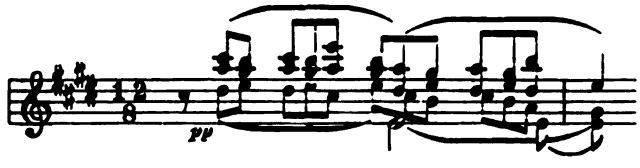
Der noch nicht Fünfzehnjährige, der die musikalische Wiedergabe des Seelischen hier, auch klavieristisch, mit Meisterschaft beherrscht, deklamiert hier auch sehr gut mit Ausnahme der Betonung: Abend-schein. Einfach, im Beginn sehr stimmungsvoll, gibt sich „Ein Weihnachtsgefühl" von Greif, für Bariton „Naht die jubelvolle Zeit"



dessen Manuskript im Besitze des Herrn Kommerzienrat Georg Pschorr ist.

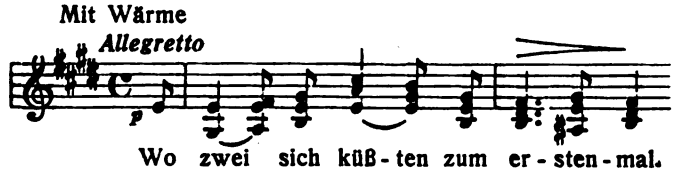
* * *

Unter den fünfzehn Gesängen, die seiner Tante, Frau Kommerzienrat Johanna Pschorr gewidmet und in deren Besitz sind, ragt das Dezember 1880 geschriebene „Immer leiser wird mein Schlummer", von Lingg, hervor. Das Primäre in der Konzeption der Begleitung wird hier besonders deutlich. Gleich der Anfang, mit dem 9/8 Takt aus dem 1. Finale des Fidelio verwandt:

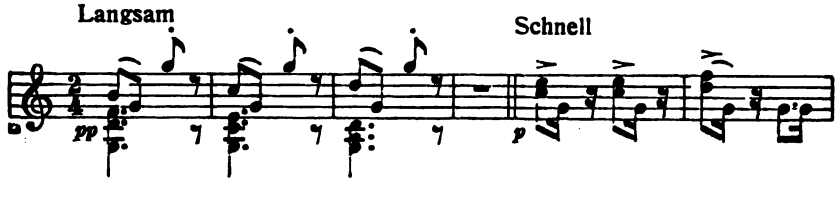


gibt glücklich das Kolorit des morgenlichen Halbschlummers.

Volkstümlich im Sinn der beliebtesten deutschen Liedersänger dieser Art ist die „Geheiligte Stätte" von G. Fischer, geschrieben Weihnachten 1881.

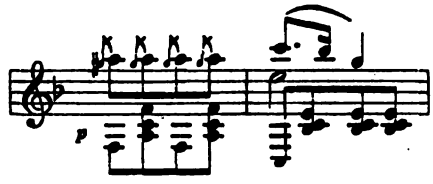


Auch die Klavierkompositionen gehen in frühe Knabenzeit zurück. Da ist zunächst der „Schneider-Polka", 1871, bald darauf für Bekannte in Steindruck vervielfältigt. (Ein Exemplar im Besitze von Frau Kommerzienrat Pschorr.)



Für Klavier vierhändig und kleines Orchester gesetzt, diri-

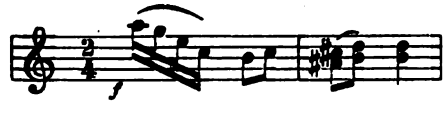
g i e r t e Strauß dieses dem Titel ganz entsprechende Stückchen, — besonders im Trio ist das der Fall: —



auf einer Fastnachtsproduktion des „Philharmonischen Vereins" im Münchener Odeonssaal am 23. Februar 1873, wohl sein a l l e r e r s t e s Dirigieren.

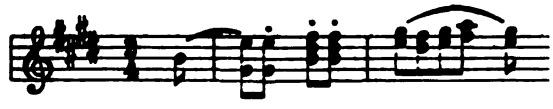
Das Stück ist hier nur deshalb angeführt, weil es fast in jedem biographischen Straußartikel erwähnt ist; Strauß erfand es, um es seiner kleinen Schwester Hanna zum Tanzen aufzuspielen. Da er noch nicht selbst genügend Noten schreiben konnte, schrieb es sein Vater nach; alle anderen hier erwähnten Stücke schrieb er selbst nieder. Er setzte das Stück dann auf Anregung seines Vaters, für die Gesellschaft „Wilde Gungl", für Streichorchester; in deren Archiv ist es noch vorhanden.

Das zweite Stück dieser ausgesprochen scherzhaften Art möge gleich hier folgen: die Panzenberg-Polka für Klavier. — Panzenberg heißt der Haufe übereinandergeschichteter leerer Fässer vor einer Brauerei, der in der Brust des Altbayern natürlich heitere Gefühle erregt, daß so viel geleistet worden ist. Seinem lieben Vetter August [Pschorr], Opus 6.



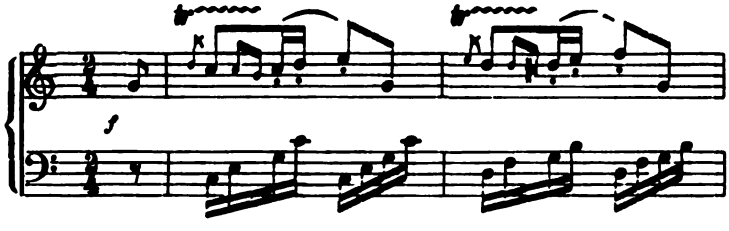
Erwähnt wird von scherzhaften Stücken noch eine Hochzeitsmusik zur Vermählung seiner Base Frl. Lina Moralt, für Klavier und Kinderinstrumente.

Von einer „Sonatine No. II", E-dur, 1873, ist nur das Allegro moderato



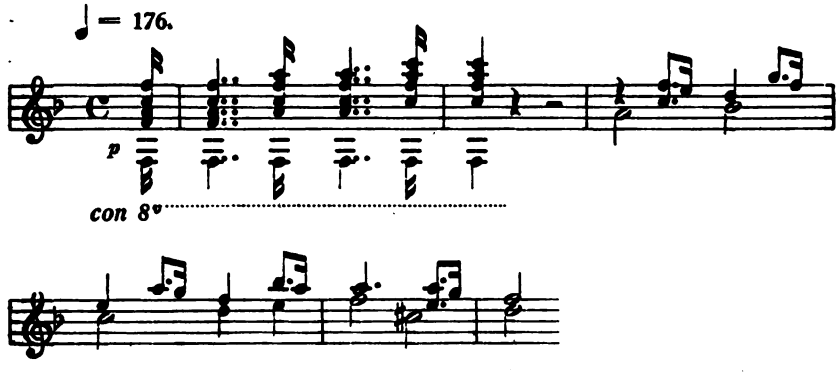
und der Anfang des Largo molto erhalten. Manches bemerkenswerte enthalten Sechs kleine Sonaten für Klavier, Urschrift vom November 1874 in braun broschiertem Band.

Das Allegro con brio der ersten, C-dur, M ♩ = 126 beginnt:



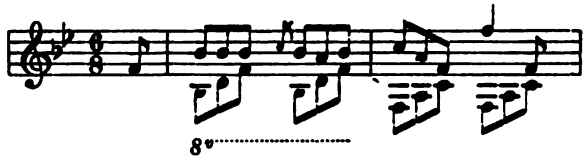
dann folgt ein Presto assai, dessen Minore nicht in c- oder a-moll, sondern, da Des-dur vorherrscht, konsequenterweise in des-moll steht. — Gewandtheit in der elementaren Harmonik erscheint hier von allem Anfang an bei Strauß.

Das Allegro der zweiten, in F, 1874, beginnt:

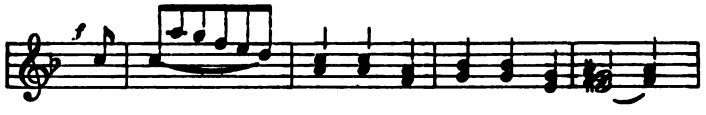


Ein rassiger, imponierender Anfang für die Komposition eines Zehnjährigen. Nach einem Andante con Variazioni folgt ein

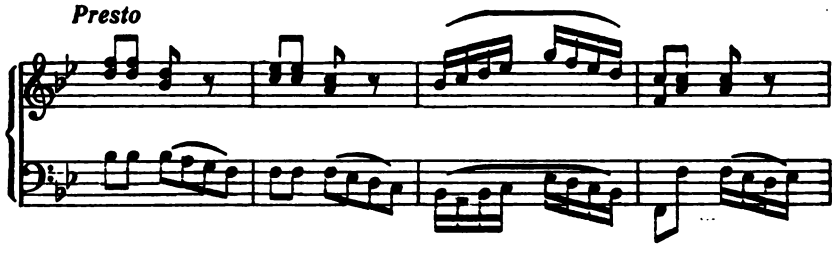
Prestissimo molto. Die dritte, in B, verrät die Beschäftigung mit Haydn und Mozart. Sie besteht aus Allegro



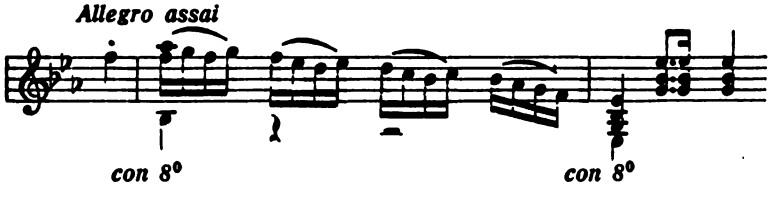
Andante cantabile, Tempo di Menuetto



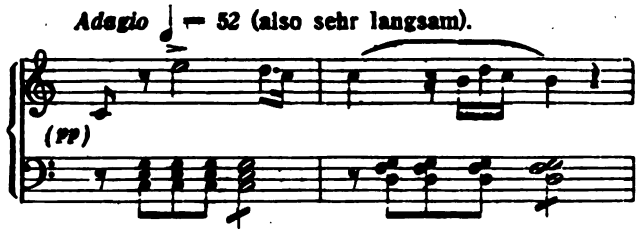
und Finale Presto.



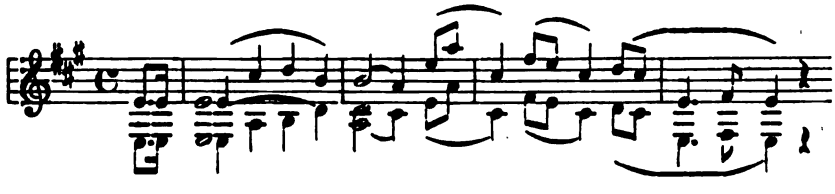
Von der fünften, in Es, im Besitz des Herrn Fabrikdirektor Hörburger, möge für die Faktur eine Stelle aus dem Arabeskenwerk genügen.



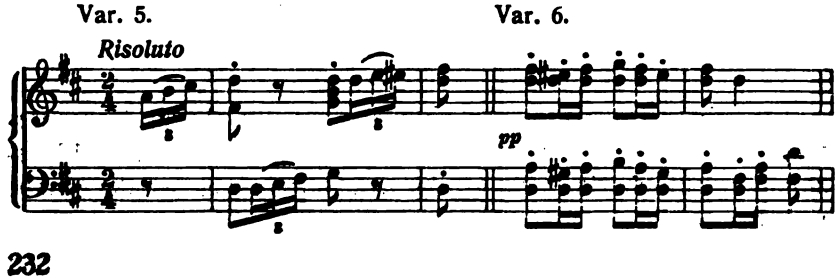
In einer Phantasie für Klavier, Seinem lieben Papa gewidmet, Schrift sehr früh, etwa 1874, zeigt Takt 13 und 14 besonders deutlich die Herkunft der Tonwelt, in welcher der Knabe sich bewegte.

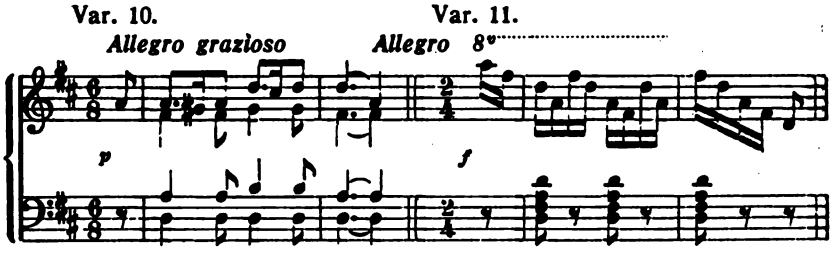


Dann folgt „Allegro Presto" in dem enormen Tempo ♩=152, mit demselben Thema wie das Adagio beginnend. — Auf fünf sehr einfache „Klavierstücke" folgen zwei weitere, ohne Titel; das erste wirkt wie ein liebenswürdiger Moment von Gade:

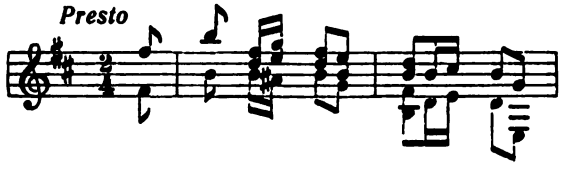


Sehr erwähnenswert sind Zwölf Variationen, D-dur, für Pianoforte, komponiert und seiner Freundin Pauline Nagiller in aufrichtiger Liebe gewidmet, 16. Mai 1878, fünf Seiten Querfolio, kleine Schrift, im Besitz von Frau Professor Emma Thuille in München. (Ein Bleistiftkonzept bei Dr. R. Strauß.) Diese Arbeit des noch nicht Vierzehnjährigen zeigt innerhalb des formellen Rahmens erstaunliche Phantasiefülle und technische Feinheit, wie schon aus dem Anfang einiger Variationen zu ersehn ist:





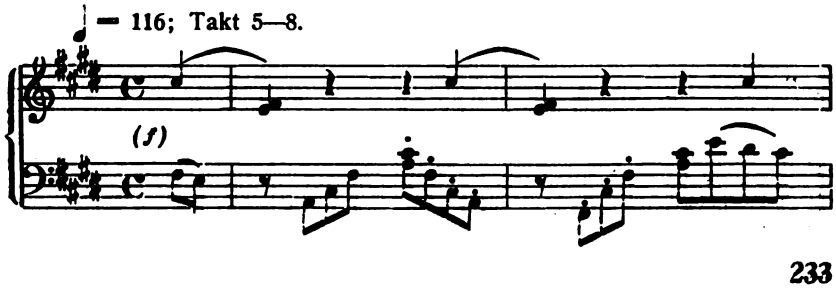
Ein Scherzo für Klavier, h-moll, Opus 14,

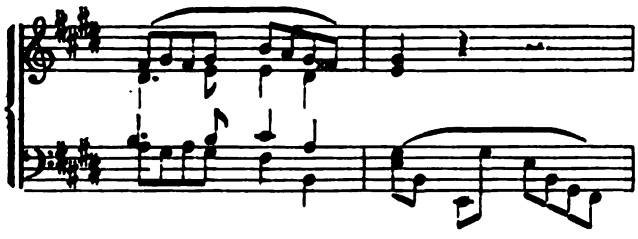


nimmt schon den behenden, spritzigen Klaviersatz späterer, gedruckter, Werke voraus; eine Abschrift des Autors ist im Besitz der Frau Kammervirtuosin Schulze-Menter in München, ein Konzept in Tinte besitzt Strauß selbst.

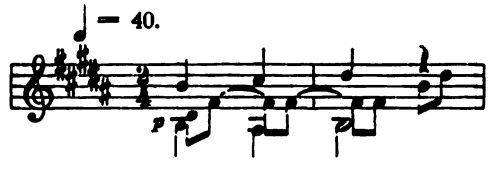
Etwas früherer Zeit, dem 14. Lebensjahre, gehört die erste der Klaviersonaten an, E-dur, Opus 10, L. Thuille gewidmet.

Im 5.—8. Takt des Allegro zeigt sich Schumann (oder der Beethoven der Es-dur-Sonate Opus 31, 3):

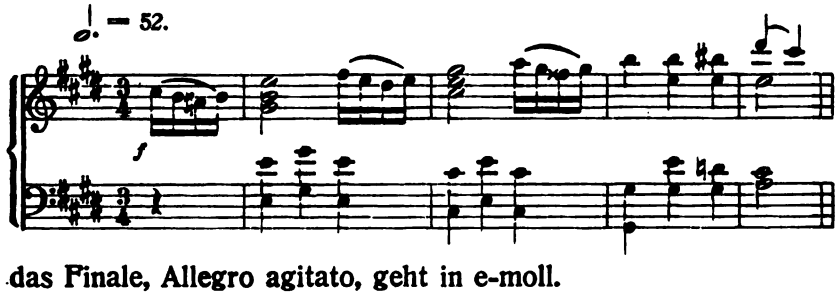




In dem zweiten Satz, Andante con Variazioni, fällt das ungemein langsame, ja in solcher Zurückhaltung wohl nur vom Originaltempo des dritten Satzes der Neunten erreichte Tempo auf.



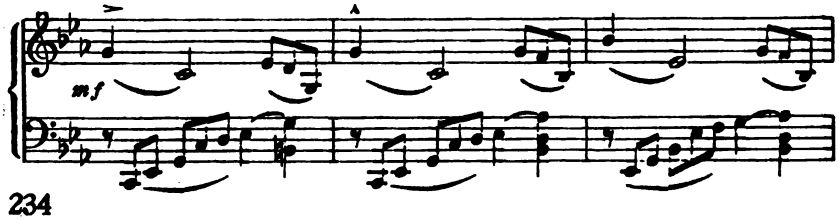
Köstlich frisch beginnt das Menuett,

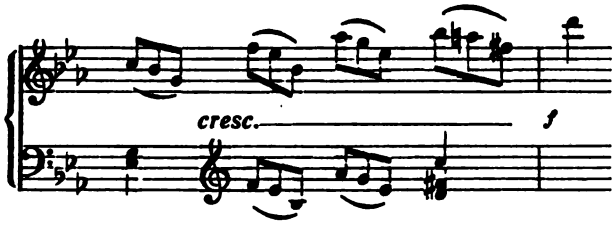


das Finale, Allegro agitato, geht in e-moll.

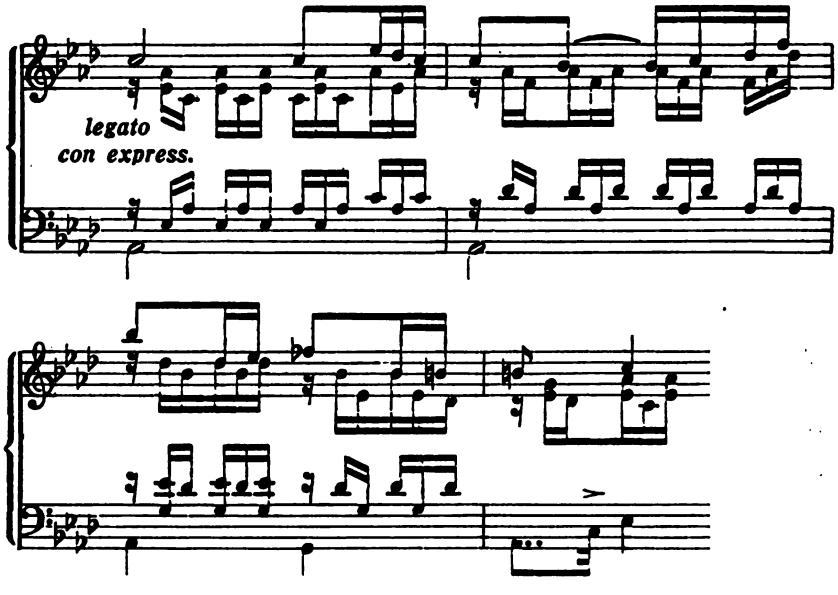
Die zweite „Große Sonate", c-moll, Opus 22; seinem lieben Onkel Herrn Karl Hörburger; an seinem fünfzehnten Geburtstag vollendet. Auch hier spricht Schumann.

Das Allegro ma non troppo



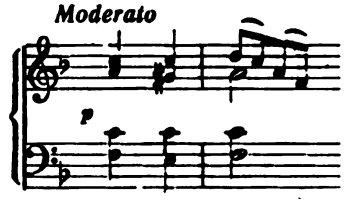


bringt gegen das Ende eine Stretta mit prasselnden Doppeloktaven. Der zweite Satz ist ein zart schwärmerisches Andante cantabile von großem Reiz.

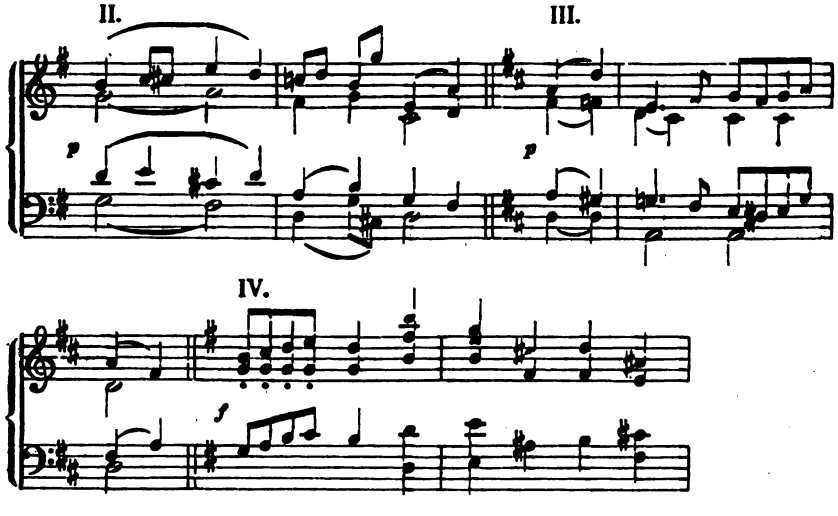


in dem das Scherzo als organisch eingefügter Mittelteil mit allmählichem Übergang in den zweiten, im pp verklingenden Teil des Andante cantabile erscheint. Das Finale ist ein Allegro C-dur. Das ganze Werk zeigt ausgebildeten Klaviersatz im Stil der besten Nachromantiker.

Außerdem sind für Klavier eine Reihe von Gavotten da. Die erste ist gedruckt in den Monatsheften „Musikalisches

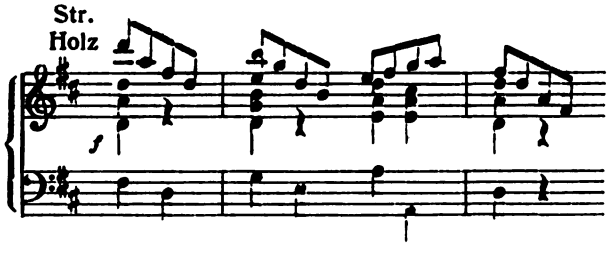


Bilderbuch für das Pianoforte", herausgegeben von Lothar Meggendorfer in München, Jahrgang 1, Heft 1, ohne Jahreszahl, 1½ Seiten mit reizender Vignette, unter dem Titel „Aus alter Zeit" — das Trio ist aber sehr modern. Ein Exemplar im Besitze von Frau Eugenie Schulze-Menter, Kgl. Kammervirtuosin, München. Dieses Stückchen soll aus sehr früher Zeit, 1872—73, stammen; da es gleich gedruckt wurde, bezeichnete Strauß von den folgenden fünf Klavierstücken „Skizzen" die Nummer 2—5 weiter als Gavotte II—V. Die ersten vier sind April und Mai 1879, also noch im fünfzehnten Lebensjahr, geschrieben. Die Themen sind:



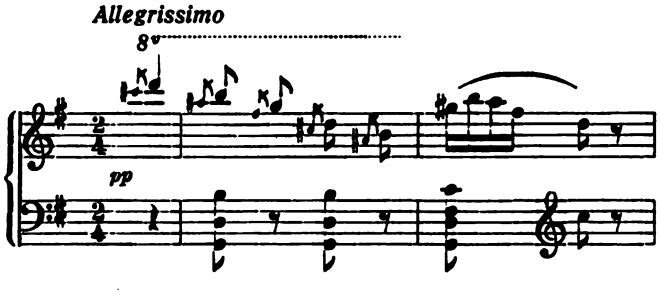
Die fünfte Gavotte, vom Juli 1879, hat Strauß auch für Orchester gesetzt. Die Partitur befindet sich in der Bibliothek des Dilet-

tanten-Orchesters „Wilde Gungl" in München; dort als „Gavotte No. 4" bezeichnet.



Gespielt wurde sie 1880 und 1901. An Thuille schrieb Strauß 1879: „Mir behagt für kleinere Klavierstücke die Gavottenform außerordentlich."

Noch deutlicher als das obige Scherzo zeigt ein Scherzando für Klavier, November 1880, und zwar in ausgeschriebener Diamantschrift, jenes filigranartig zierliche Formelement, das später so oft in seinen Werken hervortritt.

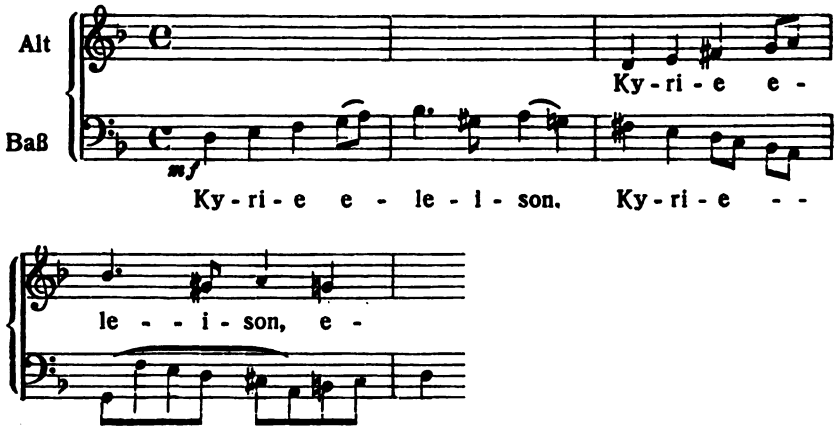


Fleiß und Pietät des jungen Klavierkomponisten bezeigt eine Fuge zu vier Themen, seinem lieben Papa zu Weihnachten 1880, 2½ Seiten, sehr eng geschrieben.

Schon sehr frühzeitig, im 14. Lebensjahre, beginnt der Knabe auch für Gesang mit Orchester zu komponieren. Da ist zunächst der Anfang einer „Arie der Almaide, Opus 12", in Bleistiftpartitur, 4 Seiten, ein Chor mit Tenorsolo „Auf aus der Ruh" aus Lila, von Goethe, Opus 18, 15 Seiten, vom An-

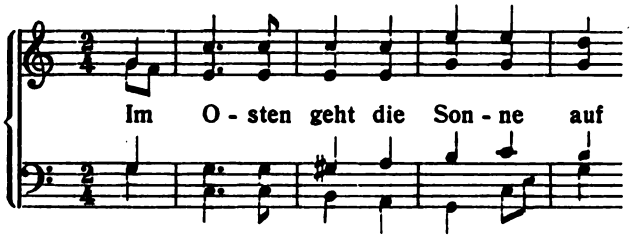
fang des Jahre 1878; andere Teile der Musik zu Lila gingen verloren. Dann die Bleistiftpartitur einer Szene: Der Spielmann und sein Kind, für Sopran mit Orchester, Opus 15, II, vom Februar 1878: Es blitzt und kracht, es saust der Wind; — Der blinde Spielmann und sein Kind; — Sie gehen in die Welt hinein. — Der Text ist primitiv kinohaft; der blinde Spielmann stürzt vom Felsen usw., die Musik mit starken dramatischen Akzenten, zum Teil in vollständig anderem Stil als alles bisherige. Schon damals zeigte sich also bei dem Vierzehnjährigen, welcher Wandlungen seine musikalische Schreibweise je nach dem dichterischen Vorwurf fähig war.

Für unbegleiteten gemischten Chor schrieb der noch nicht Dreizehnjährige ein Kyrie, Sanctus und Agnus dei, seinem lieben Papa zum 30jährigen Dienstjubiläum gewidmet, Mai 1877, sehr knapp gehalten, nur 4½ Seiten Partitur in den alten Schlüsseln.



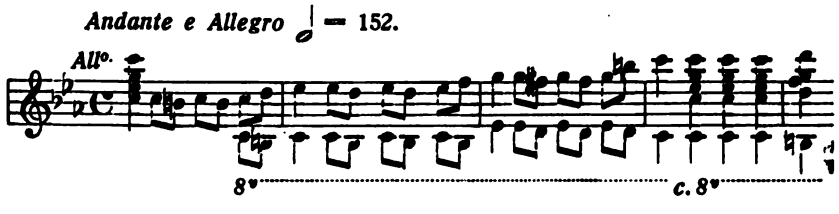
Dann sechs Lieder für gemischtes Quartett oder Chor, Opus 21; seinem lieben Papa gewidmet, 1880, einfach melodiös gehalten, worunter das sehr hübsch gesetzte Käferlied von Robert Reinik, wohl die Stücke, von denen er an Thuille schreibt, er habe ihre Modulation durch Umarbeitung sehr vereinfacht — ergo gefallen sie jetzt Papa. — Endlich zwei kurze Lieder, für vier-

stimmigen gemischten Chor, ohne Titel, auf einer Seite Partitur. Das erste, „Im Osten geht die Sonne auf", beginnt sehr klangvoll:



Das zweite, Frühlingsnacht, „Über'm Garten durch die Lüfte" vertont den gleichen Text wie Schumanns berühmtes Lied.

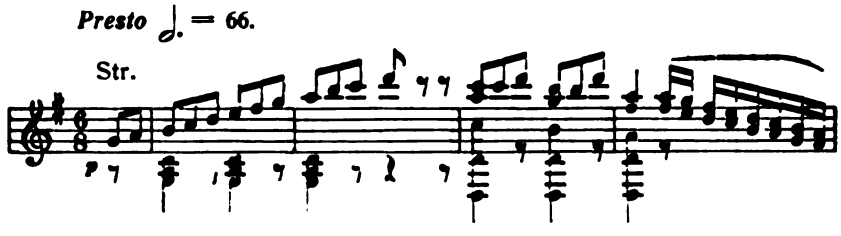
Weitaus am lebendigsten arbeitet Strauß' jugendliche Phantasie in den Stücken für Orchester. Schon das älteste, die Ouvertüre zum Singspiel Hochlands Treue, Opus 3, deren Partiturskizze auf zwei Systemen, in der Schrift noch ganz kindlich, etwa 1872—73 entstanden sein muß:



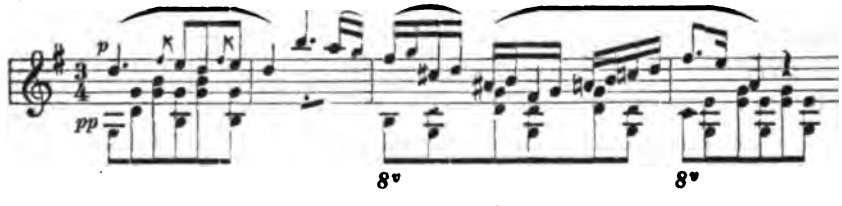
zeigt, wie erstaunlich früh er sich die Satztechnik etwa eines Reissiger oder Balfe angeeignet hatte. Das Allegro rast im schnellsten Tempo dahin. Nach einem kurzen Adagio folgt wieder Allegro assai mit dem ersten Thema — die sogenannte italienische Form der Ouvertüre, die noch jene zu Mozarts Entführung zeigt.

Auch in der Serenade in G, Opus 13, F. W. Meyer gewidmet, 1877, fällt das ungemein schnelle, zweite Tempo auf.

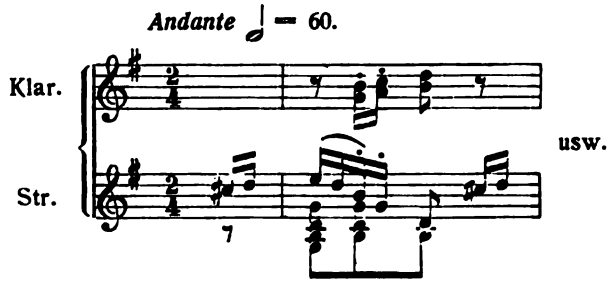
Der erste Satz, Introduktion und Presto (27 Seiten Bleistiftpartitur) ist im zweiten Teil äußerst beweglich, besonders in den Holzbläsern:



Das Adagio ♪ = 84 klingt unwiderstehlich liebenswürdig an Schubert und Spohr an.

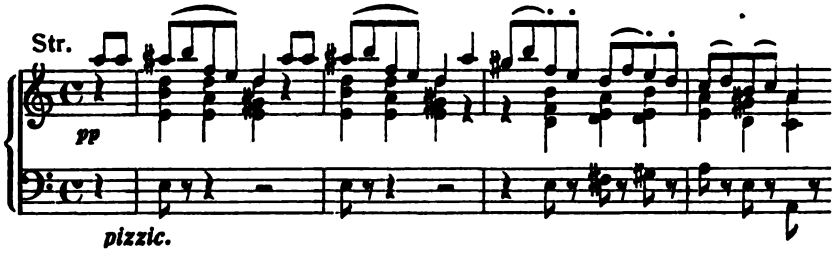


Das Finale: Andante e Allegretto, der Schluß Presto:



Auch die erste Ouvertüre, a-moll, Opus 17, II, ist seinem Lehrer, Hofkapellmeister F. W. Meyer, gewidmet, 47 Seiten Partitur; im Stil etwa von Reissiger und der bekannten italienisch-französischen Art, bereits mit vier Hörnern und Posaunen, vom Juni 1879.

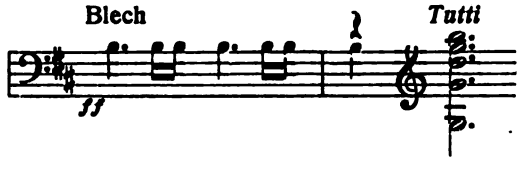
Eine Stilprobe aus dem Allegro vivace agitato:



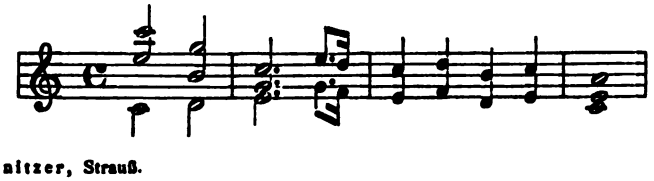
Von ihr schrieb er an Thuille Juli 1879: „Ich sage Dir, sie macht Höllenlärm, ich glaube aber, daß sie wirksam sein würde."

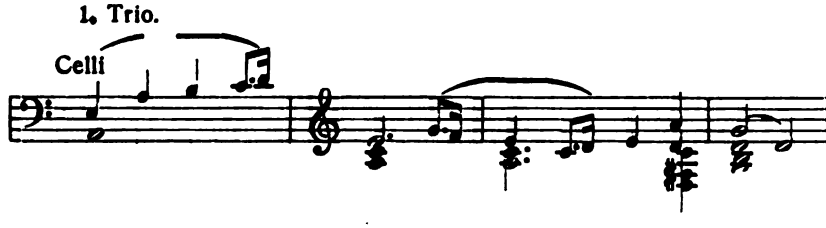
Eine zweite Ouvertüre in E-dur, Opus 19, geschrieben Sommer 1878 bis Sommer 1879 in Bleistiftpartitur; Adagio C 4 Seiten, Allegro vivace $^6/_8$ 36 Seiten, vertritt den Typus der italienisch-französischen Schreibweise.

Bei den folgenden Stücken ist die gleichsam pädagogische Absicht, für das Liebhaberorchester „Wilde Gungl" etwas gut vom Blatt Spielbares zu schreiben, zu berücksichtigen. Es sind: Festmarsch in D, gespielt 1885, erste Version; derselbe mit 3 Hörnern, 2 Trompeten, 1 Posaune, gespielt 1888; zweite Version.

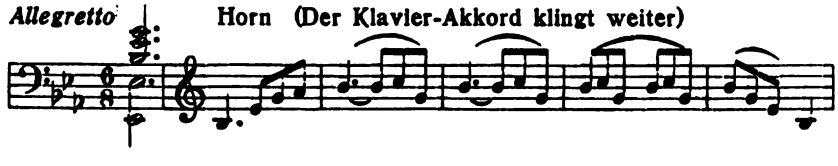


Ein zweiter Festmarsch, mit zwei Trios, dem Verein zum 25. Jubiläum gewidmet, C-dur, 1889, ist noch einfacher, 19 Seiten Partitur, mit 3 Hörnern, 3 Trompeten, großer und kleiner Trommel, Becken, Triangel.



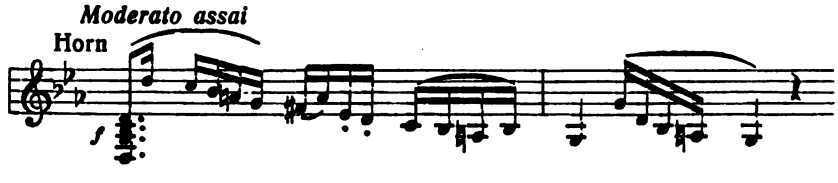


In den Stücken für Soloinstrumente ist es naturgemäß das Instrument seines Vaters, das Waldhorn, dem sich sein Interesse zuwendet. Da ist zunächst ein frühes Opus 15, III für Gesang: Alphorn. „Ein Alphorn hör' ich schallen", Gedicht von Justinus Kerner. Mit Klavier- und Hornbegleitung. Seinem lieben Papa gewidmet. 4½ Seiten.



Die Melodik ist volkstümlich, die Hornpartie sehr schwer.

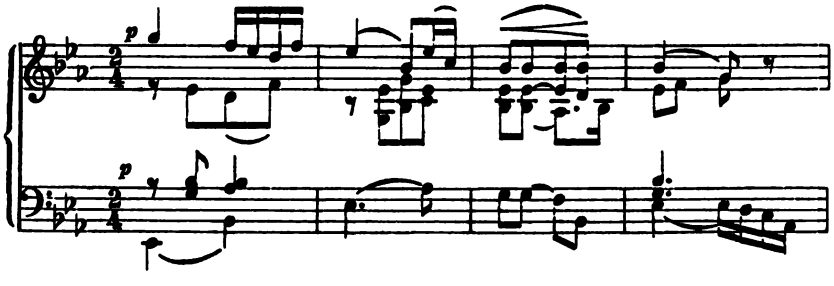
Viel weiter in der Horntechnik geht das folgende: Introduktion, Thema und fünf Variationen in Es, Opus 17, für Waldhorn mit Klavier; seinem lieben Papa zum Namensfeste gewidmet, 1878. Strauß schreibt an Thuille 1879, daß er sie „für Menschenlungen und Menschenlippen" umgeändert hat; vieles ist aber doch noch in dieser Überarbeitung, der Schrift nach wohl 1879, sehr schwer, wie in der dritten Variation



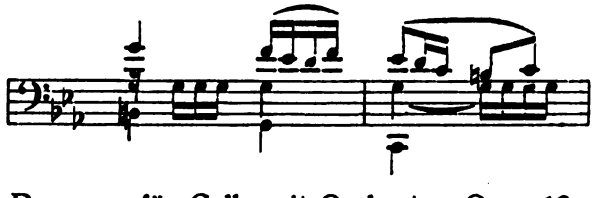
Für seine Gymnasialfreunde, die Instrumente spielten, schrieb er Introduktion, Thema und Variationen in G, für Flöte mit Klavierbegleitung, Opus 25, April 1879. Introduktion und

Thema sind sehr einfach, die Variationen beweglich und zeigen Vertrautheit mit der Flötentechnik.

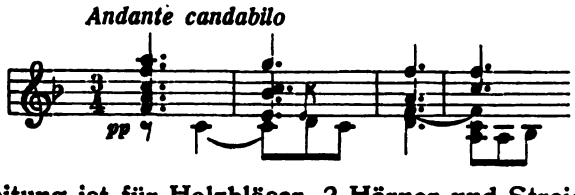
Romanze für die Klarinette mit Orchester (Oboe, Fagott, Hörner und Streichinstrumente), Opus 27, 15 Seiten Partitur, Juni 1879, für den Vortrag eines Mitschülers am Jahresschluß bestimmt.



Sehr hübsch ist die Mollstelle, in welcher der Fagott die Melodie übernimmt:



Eine Romanze für Cello mit Orchester, Opus 13, vom Juni 1883, in Partitur 22 Seiten, Klavierauszug vom Autor in Abschrift 9 Seiten, sehr eng, war bis 1912 im Besitz des Herrn Generalauditeurs Ritter v. Knözinger †.

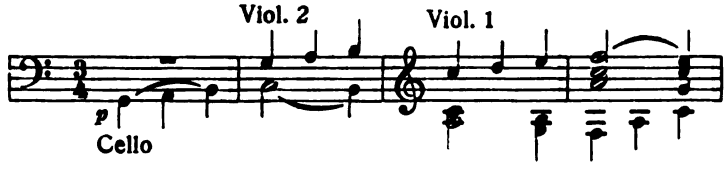


Die Begleitung ist für Holzbläser, 2 Hörner und Streicher, sehr fein instrumentiert, die Cellostimme etwa im Stil Goltermanns.

Bei der ungedruckten Kammermusik ist wohl zu unter-

scheiden: Concertante, Festmarsch, Ständchen, Variationen und die erst 1893 geschriebenen zwei Stücke für Streichquartett sind für die Hausmusik seiner Vettern Pschorr, die beiden Trios aber ohne Rücksicht auf leichte Spielbarkeit verfaßt, da er diese beiden selbst mit Musikern oder den gewohnten sehr geübten Genossen ausführen wollte. Das große pädagogische Geschick ist in der ersten Gruppe unverkennbar.

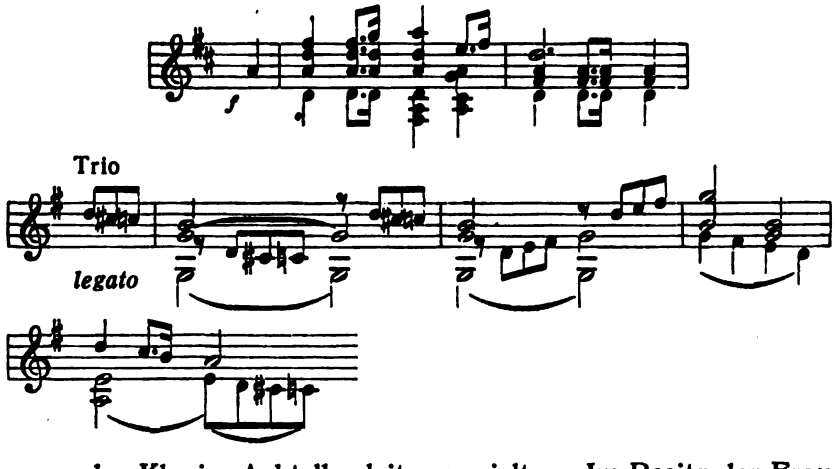
Concertante (Menuett, Andante), für Klavier, 2 Violinen und Cello. Handschrift und Stil weisen etwa auf 1875 als Entstehungszeit.



Im Besitz der Frau Kommerzienrat Johanna Pschorr.

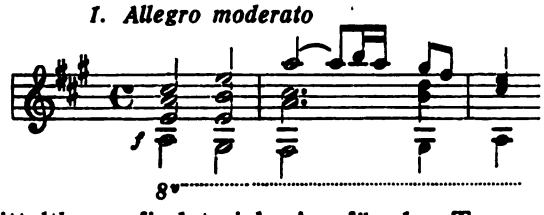
Festmarsch für Violine, Viola, Cello und Klavier, 5 Seiten Partitur, geschrieben 1884.

Thema:

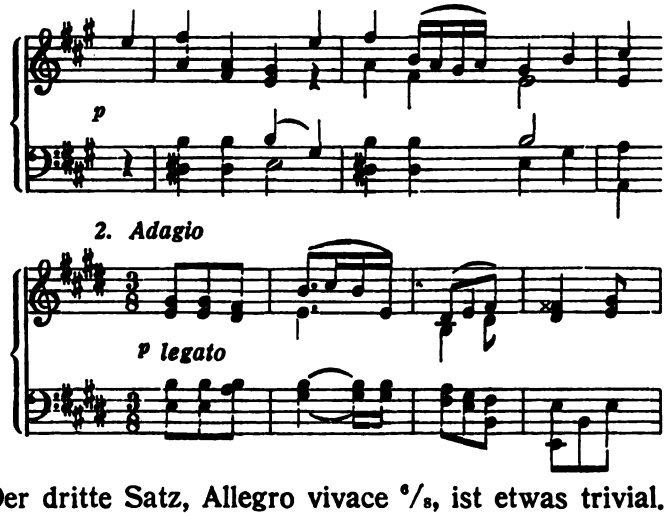


wozu das Klavier Achtelbegleitung spielt. — Im Besitz der Frau Kommerzienrat Johanna Pschorr.

Das erste Trio für Klavier, Violine, Cello, in A-dur, Opus 15, 27 Seiten, seinem lieben Onkel Anton (Oberstaatsanwalt Ritter v. Knözinger) gewidmet, wurde 1877 und öfter in dessen Hause gespielt.



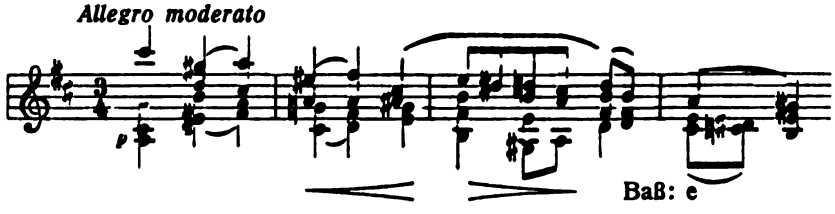
Im Mittelthema findet sich eine für den Typus des Ganzen charakteristische Stelle:



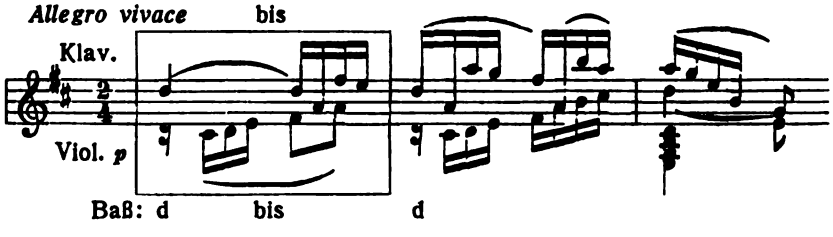
Der dritte Satz, Allegro vivace $^{6}/_{8}$, ist etwas trivial.

Die Satz- und Instrumentaltechnik ist in diesem in der Konzeption harmlosen Trio bereits sehr klar und fließend, der Klangsinn im gegebenen Rahmen voll entwickelt. In Privatkreisen wurde es bis in die jüngste Zeit mit vielem Vergnügen gespielt.

Das zweite Trio in D-dur, Herrn Georg Pschorr gewidmet, Opus 20, 58 Seiten, vorzügliche Abschrift; der Schluß vom Mittelthema des ersten Satzes ist eine Stilprobe liebenswürdigst feiner Romantik:

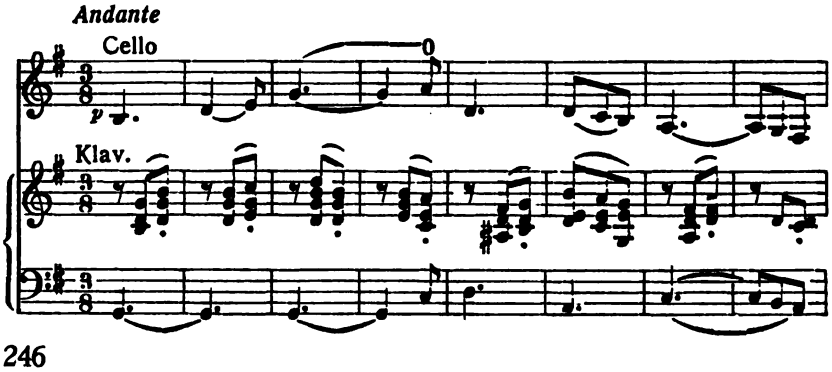


Der Satz ist durchweg elegant und wohlklingend, es finden sich Stellen, in denen außer den beiden Streichinstrumenten auch noch beide Klaviersysteme thematisch gehalten sind. Das dem Andante folgende Scherzo ist äußerst frisch und lebendig und wäre heute noch effektvoll, ebenso das durch ein Lento assai eingeleitete Finale:



Die folgenden drei Nummern, im Besitz der Frau Kommerzienrat Johanna Pschorr, sind für die Hausmusik der Söhne Pschorr geschrieben.

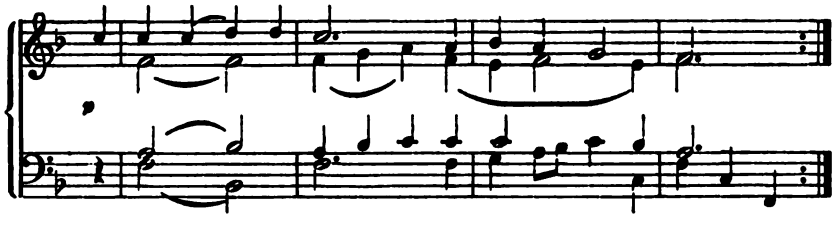
Ständchen [leicht], für Violine, Viola, Cello und Klavier. Partitur 7 Seiten, in der Handschrift vom Anfang der 80er Jahre.



Sehr reizvoll ist die Wiederkehr der Melodie eine Oktave höher in Klavierakkorden, während die Streicher pizzicato die obige Begleitung spielen.

Variationen für Streichquartett über eine Tanzweise von Cesare Negri (1604) in Mailand, Partitur 3½ Seiten. August Pschorr zum 21. Geburtstage; geschrieben September 1883.

' Thema: *Andante*

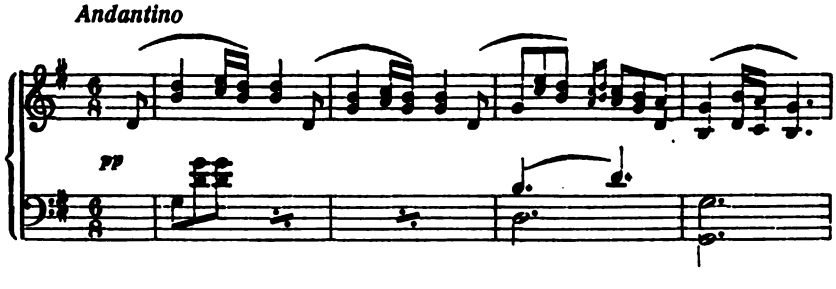


Der Anfang ist identisch mit dem des Chorals: „Nun danket alle Gott." Reizvoll feiner Quartettsatz frei-klassischen Stils.

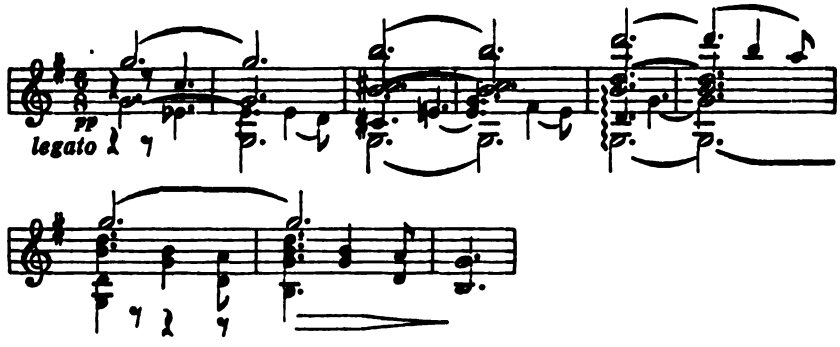
Endlich zwei Stücke für Klavierquartett (Violine, Viola, Cello, Klavier), in Luxor (Ägypten) entstanden. „Meinem lieben hochverehrten Onkel Herrn Kommerzienrat Georg Pschorr in innigster Dankbarkeit zu Weihnachten [1893] gewidmet." 1. Arabischer Tanz, d-moll, schnell, $^{2}/_{4}$, 112 Takte. Datiert Weimar 7. 12. 93. 2. Liebesliedchen, G-dur, Andantino $^{6}/_{8}$, 146 Takte. Weimar 23. 12. 93.

Reizvoll verträumt beginnt das Nachspiel von No. 2:

Andantino



ebenso die zarte Stelle unmittelbar vor dem Schlußakkord:



Diese Komposition, gleichzeitig mit jener des Guntram geschrieben, zeigt wieder, wie lebhaft sich Strauß in die Bedingungen eines häuslichen Ensembles hineinversetzen konnte.

Ungedruckt sind ferner: Kadenzen zu Mozarts c-moll-Konzert, von Bülow erwähnt 6. 10. 88 und dort zum Druck an Spitzweg empfohlen. Von Strauß gespielt 18. Oktober 1885 im Konzert der Meininger Hofkapelle.

In weiteren Kreisen bekannt gewordene Jugendwerke ohne endgültige Opuszahl.

Sonstige Werke ohne Opuszahl sind noch: Das Schloß am Meer, Klavier-Melodram, Militärische Widmungen, Burleske, für Klavier mit Orchester, Bläsersuite.

Zwei Lieder: „Weihnachtslied" und „Einkehr", erwähnt Seite 225 ff.

Festchor, ungedruckt, mit Klavier. Aufgeführt bei einer Feier des Kgl. Ludwigsgymnasiums zu München, 1880—81, aufbewahrt in dessen Bibliothek.

Chor aus Sophokles „Elektra", drittes Stasimon (Chorlied), Zeile 1384—97, Text griechisch. Partiturskizze im Klaviersystem für Streichquintett, 2 Klarinetten, Hörner, Trompeten und Pauken. Chor: Tenor und Baß im Unison. Andante, $^4/_4$, c-moll, 24 Takte. Aufgeführt wie No. 1. Manuskript ebenda.

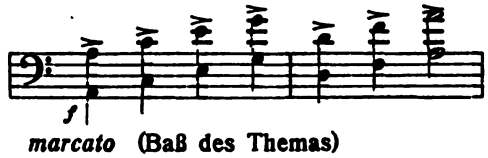
Abgedruckt in dem höchst verdienstlichen „Hilfsbuch für den Unterricht im Gesange auf höheren Schulen“ von Dr. Karl Schmidt, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, S. 109.

Sinfonie in d-moll, Opus 4, ungedruckt, komponiert 1880 in München. I. Andante maestoso e Allegro. II. Andante (A). III. Scherzo (15. 5. 80). IV. Allegro con brio, Presto (12. 5. 80).

Konzertouvertüre c-moll, Opus 10, ungedruckt, Herrn Hofkapellmeister Levi in Hochachtung und Dankbarkeit, 1883. Partitur in schöner Abschrift, 57 Seiten.

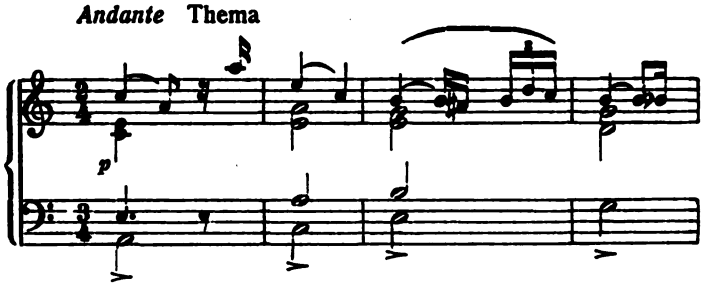
Improvisationen, ungedruckt, und Fuge, gedruckt, für Pianoforte über ein Originalthema, Opus 15, 16. 5. 84 für Bülow geschrieben und ihm gewidmet. Original im Besitz von Frau Kommerzienrat Johanna Pschorr. Sehr kleine Schrift. Eine gute Abschrift im Besitz der Kgl. Kammervirtuosin Frau Schulze-Menter.

Einleitung: *Maestoso*



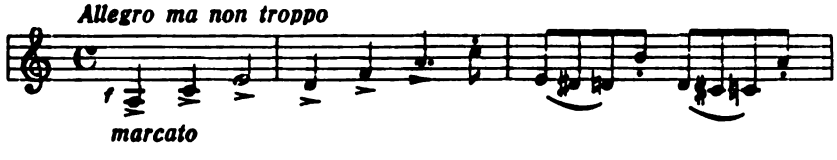
marcato (Baß des Themas)

Andante Thema



Die brillanten 14 Variationen, besonders rhythmisch intrikat, mit $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{5}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$ wechselnd, nur sieben enggeschriebene Seiten. Auch hier, wie in so vielen Fällen, ist das Vorurteil, aus-

wendig spielen zu müssen, ein Hindernis für das gelegentliche Ausprobieren der Wirkung im Konzertsaal. Die vierstimmige Fuge ist abgedruckt in Bie, Das Klavier und seine Meister. F. Bruckmann, München 1889, — a-moll 4/4, 136 Takte



sehr effektvoll, auch pianistisch, im Rahmen des strengen Stils, mit Engführungen, teilweiser Verkleinerung, großem Orgelpunkt auf der Dominante usw. Das ganze Werk spielte Strauß am 10. Mai 1885 in Frankfurt der Prinzessin von Meiningen vor.

Zwei spätere Werke ohne Opuszahl, ungedruckt:

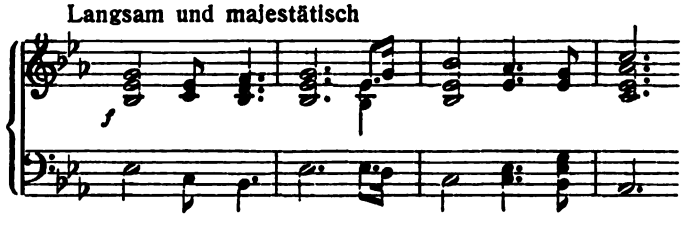
Festmusik für großes Orchester zu Lebenden Bildern aus Anlaß der goldenen Hochzeitsfeier des Großherzogs von Sachsen-Weimar und der Großherzogin Sofie, aus dem Hause Oranien (8. Oktober 1892). Aufgeführt auch im Konzert des Münchener Orchestervereins 3. April 1897, zusammen mit Bruckners Sinfonie No. 2, c-moll, und Uraufführung von Schillings' „Zwiegespräch", Tongedicht für kleines Orchester. In der Hauptprobe dirigierte Strauß selbst einmal seine drei Stücke mit großem Temperament durch.

1. Bild: Bernhard von Weimar in der Schlacht bei Lützen (komponiert 13. 9. 92); ein Stück von großem Schwung.

2. Bild: Melodram, Wilhelm von Oranien, seine Schätze zum Wohl des Vaterlandes opfernd, beginnt sehr stimmungsvoll pp mit dem tiefen Hörnerakkord Dieses Stück ging in der Instrumentation des Kgl. Musikdirektors Max Högg als „Improvisation über die Oranienhymne" in das Konzertprogramm der Kapelle des Kgl. Bayer. Inf.-Leibregiments über.

3. Bild: Begegnung und Friedensschluß zwischen Oranien und Spinola, wurde bei der Enthüllung des Bismarckdenkmals

auf dem Königsplatz in München als „Bismarck-Festmarsch" zur Feier des 80. Geburtstages Bismarcks gespielt. In der Militärinstrumentation von Max Högg wird er seit dieser Zeit im Konzert, auch zur Wachtparade auf der Münchener Feldherrnhalle, von der Kapelle des Infanterie-Leibregiments geblasen.



4. Bild: Versöhnung der Admirale, kurz.

Hymne für großes Orchester und gemischten Chor, „Licht, du ewiglich eines", zur Eröffnung der Kunstausstellung der Sezession in München, 1. Juni 1897 im Glaspalast, dirigiert vom Autor. Lebhaft C, etwa 80 Takte. Auch diese Gelegenheitskomposition zeichnet sich durch prachtvollen Schwung gleich von den ersten Takten an aus. Die Hymne ging auch in das Programm der Konzerte des Kgl. Leibregiments über, eingerichtet von Max Högg. Ungedruckt.

Gedruckte Werke.

Instrumentalwerke der alten Form.

Kammermusik (Klavier allein, mit Violine, mit Cello; Streichquartett, Klavierquartett, Melodramen).

Opus 2. Quartett in A für 2 Violinen, Viola und Violoncello (1881). Dem Quartette der Herren Benno Walter, Michael Steiger, Anton Thoms, Hans Wihan dankbarst gewidmet. Dauer 26 Minuten.

Opus 3. Fünf Klavierstücke. B, es-moll, g-moll, As, Des.

Opus 5. Sonate für Pianoforte, h-moll. Seinem lieben Freunde Joseph Giehrl.

Opus 6. Sonate für Violoncell und Klavier, F-dur. Seinem lieben Freunde Herrn Hans Wihan. Dauer 24 Minuten.

Opus 9. Vier Stimmungsbilder für Klavier.

Opus 13. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, c-moll. Sr. Hoheit Georg II., Herzog von Sachsen-Meiningen in Ehrfurcht und Dankbarkeit zugeeignet. Dauer 38 Minuten. 1884.

Opus 18. Sonate für Violine und Klavier, Es-dur. Meinem lieben Vetter und Freunde Herrn Robert Pschorr gewidmet. Dauer 27 Minuten.

Instrumentalwerke mit Orchester.

Opus 1. Festmarsch für Orchester in Es (komponiert 1876). Seinem lieben Onkel Herrn Georg Pschorr gewidmet.

Opus 7. Serenade für Blasinstrumente. Seinem hochverehrten Lehrer Herrn F. W. Meyer, Königl. Bayr. Hofkapellm.

(Ohne Opuszahl) Suite für 13 Blasinstrumente, gedruckt erst 1911.

Opus 8. Konzert in d-moll für Violine mit Orchester. Dem Königl. Konzertmeister Herrn Benno Walter zugeeignet. Dauer 20 Minuten.

Opus 11. Konzert für Waldhorn (in F) mit Orchester oder Klavierbegleitung, Es-dur. Dem Kgl. Sächs. Kammermusiker Herrn Oscar Franz freundlichst gewidmet. Dauer 17 Minuten.

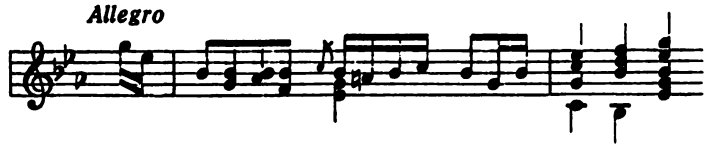
Opus 12. Symphonie für großes Orchester, f-moll.

Burleske (ohne Opuszahl) für Pianoforte mit Orchester, d-moll. Eugen d'Albert freundschaftlich zugeeignet. Dauer 17 Minuten.

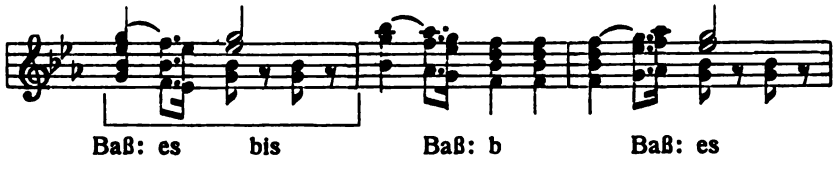
Opus 61. Festliches Präludium für großes Orchester und Orgel. Zur Einweihung des Wiener Konzerthauses (19. Oktober 1913).

Opus 57. Zwei Militärmärsche für großes Orchester.

1. Militärmarsch in Es, mit dem frischen ersten Thema:



2. Kriegsmarsch, c-moll. Allegro moderato, mit dem schönen zweiten Thema:



Ohne Opuszahl:

Königsmarsch für Orchester. S. M. dem Kaiser und König Wilhelm II. in tiefster Ehrfurcht gewidmet.

Parademarsch für Kavallerie No. 2. S. M. dem Kaiser und König usw.

Parademarsch des Reg. Königsjäger zu Pferde No. 1.

Soldatenlied für Männerchor. Text von Aug. Kopisch: „Wenn man beim Wein sitzt."

Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniter-Ordens für 12 Trompeten, 3 Solotrompeten, 4 Hörner, 4 Posaunen, 2 Tuben und Pauken; 26 Stimmen. Etwa 200 Takte, stilvoll langsam und feierlich klangschön, einfach harmonisiert.

Die Lyrik.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavier. 21 Hefte mit 104 Nummern. Vgl. den ausführlichen Straußkatalog der Universal-Edition.

Opus 10. Acht Gedichte aus „Letzte Blätter" von Herm. v. Gilm. Herrn Heinrich Vogl, Kgl. Bayer. Kammersänger, gewidmet.

Opus 15. Fünf Lieder.

Opus 17. Sechs Lieder (nach Gedichten von A. F. v. Schack) enthält als zweites das Ständchen.

Opus 19. Sechs Lieder aus „Lotosblätter" von A. F. v. Schack. Frau Emilie Herzog, Kgl. Bayer. Hopfopernsängerin, verehrungsvoll gewidmet. München 1887.

Opus 21. Schlichte Weisen. Fünf Gedichte von F. Dahn. Meiner lieben Schwester [Johanna] zugeeignet. München 1888.

Opus 22. Mädchenblumen. Vier Liedertexte von F. Dahn. München 1886/87.

Opus 26. Zwei Lieder nach N. v. Lenau.

Opus 27. Vier Lieder. Meiner geliebten Pauline zum 10. September 1894; enthält u. a. Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Morgen.

Opus 29. Drei Lieder nach Gedichten von O. J. Bierbaum. Herrn Eugen Gura, Kgl. Bayer. Kammersänger, verehrungsvoll zugeeignet. München 1894/95; entält: Traum durch die Dämmerung.

Opus 31. Vier Lieder von Carl Busse und Rich. Dehmel. München 1896/97.

Opus 32. Fünf Lieder. Meiner geliebten Frau gewidmet. München 1890/97; enthält: Ich trage meine Minne.

Opus 36. Vier Lieder. Herrn Dr. Raoul Walter, Kammersänger, verehrungsvoll zugeeignet. München 1898.

Opus 37. Sechs Lieder. Meiner geliebten Frau zum 12. April. München 1898.

Opus 39. Fünf Lieder für hohe Stimme. Herrn Dr. Fritz Sieger zugeeignet. München 1898; enthält: Der Arbeitsmann; Befreit.

Opus 41. Fünf Lieder. Frau Marie Rösch geb. Ritter in freundschaftlicher Verehrung gewidmet.

Opus 43. Drei Gesänge älterer deutscher Dichter.

Opus 46. Fünf Gedichte von F. Rückert.

Opus 47. Fünf Lieder nach Gedichten von Ludwig Uhland. Herrn J. C. Pflüger in Bremen freundschaftlich zugeeignet.

Opus 48. Fünf Lieder nach Gedichten von K. Henckell.
Opus 49. Acht Lieder.
Opus 56. Sechs Lieder.

Melodramen mit Klavier:

Opus 38. Tennysons Enoch Arden. Ein Melodram für Pianoforte, nach der Übersetzung von Adolf Strodtmann. Berlin 1880. Ernst von Possart gewidmet.

(Ohne Opuszahl.) Das Schloß am Meer von Uhland. „Hast du das Schloß gesehen?" Melodram. (Deklamation, mit wirkungsvoller Klavierbegleitung.) Geschr. Berlin-Charlottenburg 12. 3. 99. Erschienen Sommer 1911.

Gesänge mit Orchester.

Opus 33. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung.

Opus 44. Zwei Gesänge für eine tiefere Singstimme mit Orchesterbegleitung.

1. Notturno, nach Rich. Dehmel. Herrn Anton v. Rooy in dankbarer Verehrung gewidmet.
2. Nächtlicher Gang, von Friedrich Rückert. Herrn Karl Scheidemantel gewidmet.

Opus 51. Zwei Gesänge für eine tiefe Baßstimme mit Orchesterbegleitung.

1. Das Tal. Dem Königl. Opernsänger Herrn Paul Knüpfer zugeeignet.
2. Der Einsame.

Chorwerke.

Opus 14. Wandrers Sturmlied (nach Goethe), für sechsstimmigen Chor (2 Sopr., Alt, Tenor, 2 Bässe) und großes Orchester. Herrn Dr. Franz Wüllner in Verehrung und Dankbarkeit gewidmet. Dauer 15 Minuten.

Opus 34. Zwei Gesänge für 16stimmigen gemischten Chor a capella.

1. Der Abend (nach Schiller). Meinem Freunde Julius Buths gewidmet.
2. Hymne (nach Rückert). Meinem Freunde Philipp Wolfrum gewidmet.

Opus 52. Taillefer, Ballade von Uhland. Für gemischten Chor, Soli und Orchester. Der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg gewidmet. Dauer 16 Minuten.

Opus 62. Deutsche Motette für vier Solostimmen und 16stimmigen gemischten Chor a capella, nach Worten von Friedrich Rückert. Professor Hugo Rüdel und dem ausgezeichneten Hoftheater-Singchor in Berlin gewidmet. Uraufführung am 2. Dezember 1913 in der Philharmonie zu Berlin.

Opus 42. Zwei Männerchöre. Aus Herders Stimmen der Völker. 1. Liebe (abgedruckt auch im Volksliederbuch für Männerchor, Peters 1906). 2. Altdeutsches Schlachtlied.

Opus 45. Drei Männerchöre.

Bearbeitungen von Volksliedern für Männerchor s. u.

Vierzeiler (9 Takte) in vierstimmiger Männerchorpartitur. Für die Festblätter zum VI. Deutschen Sängerbundesschießen, Berlin 26. 4. 02. Aus dem „Lied der Freundschaft" von Simon Dach: „Der Mensch hat nichts so eigen."

Männerchor mit Orchester.

Opus 55. Bardengesang, für Männerchor und Orchester. Dem tatkräftig für die Ziele der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer wirkenden Vorkämpfer aller künstlerischen Bestrebungen deutscher Männergesangvereine, Herrn Chormeister Gustav Wohlgemuth zugeeignet.

Programmatische Orchesterwerke.

Opus 16. Aus Italien. Sinfonische Fantasie für großes Orchester. Herrn Dr. Hans von Bülow in tiefster Verehrung und Dankbarkeit gewidmet. Dauer 47 Minuten.

Opus 20. Don Juan. Tondichtung für großes Orchester. Meinem lieben Freunde Ludwig Thuille. Dauer 17 Minuten.

Opus 23. Macbeth. Tondichtung für großes Orchester. Meinem hochverehrten teuren Freunde Alexander Ritter gewidmet. Dauer 18 Minuten.

Opus 24. Tod und Verklärung. Tondichtung für großes Orchester. Meinem lieben Freunde Friedrich Rösch zugeeignet. Dauer 24 Minuten.

Opus 26. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise — in Rondeauform — für großes Orchester. Seinem lieben Freund Dr. Arthur Seidl gewidmet. Dauer 18 Minuten.

Opus 30. „Also sprach Zarathustra". Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche) für großes Orchester. Dauer 33 Minuten.

Opus 43. Don Quixote (Introduzione, Tema con variazioni e Finale). Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für großes Orchester. Meinem lieben Freunde Joseph Dupont gewidmet. Dauer 35 Minuten.

Opus 40. Ein Heldenleben. Tondichtung für großes Orchester. Wilhelm Mengelberg und dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam gewidmet. Dauer 40 Minuten.

Opus 53. Symphonia domestica. Für großes Orchester. Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet. Dauer 45 Minuten.

Dramatische Werke.

Opus 25. Guntram. In drei Aufzügen. Meinen teuren Eltern gewidmet.

Opus 50. Feuersnot. Ein Singgedicht von Ernst von Wolzogen. Meinem Freunde Friedrich Rösch.

Opus 54. Salome. Drama in einem Aufzug. (Nach Oskar Wildes gleichnamiger Dichtung, in deutscher Über-

setzung von Hedwig Lachmann.) Meinem Freunde Sir Edgar Speyer.

Opus 58. Elektra. Tragödie in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Meinen Freunden Natalie und Willy Levin gewidmet. Dauer 1 Stunde 42 Minuten.

Opus 59. Der Rosenkavalier. Komödie für Musik in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal. Meinen lieben Verwandten, der Familie Pschorr in München, gewidmet.

Opus 60. Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal. Zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière.

Schauspielmusik zu Molières Bürger als Edelmann. Zwei kleine Vorspiele zu jedem der zwei Akte. Lieder, Serenade, Duett, Pantomimen- und Ballettmusiken.

Bearbeitungen.

A. Eigener Werke.

Für Klavier zu zwei Händen: Serenade Opus 7 (leicht).

Ungedruckt: Dieselbe, ohne Reduktionen, weitgriffig. Manuskript bei Dr. Strauß.

Für Klavier zu vier Händen: Serenade Opus 7. — Sinfonie in f-moll. — Sinfonische Fantasie: Aus Italien. — Bläsersuite. — Ungedruckt: Macbeth. Manuskript bei Dr. Strauß.

Bearbeitungen von Liedbegleitungen für Orchester (— das bekannte „Ständchen" hat Mottl ohne Strauß' Wissen für Frau Mottl-Standhardtner orchestriert), — Cäcilie Opus 27, 2, Morgen 27, 4, Liebeshymnus 32, 3, Rosenband 36, 1, Meinem Kinde 37, 3, Wiegenlied 41, 1, Muttertändelei 43, 2 — alles ungedr. Opus 56, 6 „Weihnachtsidyll", gedr., alle für hohe Stimme. Das zweite, Morgen, mit Violinsolo, ist von besonders inniger, die Singstimme tragender Wirkung.

B. Fremder Werke.

Iphigenie auf Tauris von Gluck. Für die deutsche Bühne bearbeitet. Klavierauszug gedr. Partitur.

Im Volksliederbuch für Männerchor, herausgegeben auf Veranlassung S. M. des Deutschen Kaisers Wilhelm II., Peters, Leipzig 1906, eine Anzahl sorgfältiger Bearbeitungen, teilweise mit jenen spezifisch Straußischen Härten, die eingehende Intervallabtönung nötig machen. Es finden sich außer dem Abdruck von Strauß' eigenem Opus 42, 1 neben den verhältnismäßig einfachen:

Band I No. 88 Christlicher Maien: „Wer doch des Maien wölle zu dieser heil'gen Zeit." — No. 287 Mißlungene Liebesjagd: „Ich schell' mein Horn in Jammerston." — Band II No. 324 Tummle: „Frischauf, gut G'sell, laß ummergehn" mit dem sehr wirkungsvollen Mittelsatz — und Band II No. 389 Hüt' du dich: ‚Ich weiß mir ein Maidlein'," sehr fein gesetzt — auch zwei von kunstreichem Satz: Band II No 399 Wächterlied: „Wach auf mit heller Stimme!" mit dem zweistimmigen Anfang für 1. Tenor- und 1. Baß-Solo, von sehr guten Chören höchst reizvoll. — Band II No. 577 Kuckuck: „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß." Der Satz ist hier sehr geistreich; man vergleiche ihn mit dem gleich nachfolgenden, gewiß feinen, desselben Lieds von Othegraven.

Instrumentationslehre von Hector Berlioz, ergänzt und revidiert. Aus den Jahren 1904/05 haben wir neben aller Kompositions-, Dirigenten- und kollegialen Tätigkeit ein Beispiel anhaltender Detailarbeit in dieser auf den modernen Standpunkt ergänzten Neuausgabe.

Franz Strauß, nachgelassene Werke für Horn. Herausgegeben von Richard Strauß und Hugo Rüdel. a) 17 Konzertetüden. b) Übungen für Naturhorn: Heft 1. 50 Übungen zum täglichen Studium. Heft 2. 139 Übungen. Die vom Autor selbst zu einer Anzahl seiner Übungen gesetzte Klavierbegleitung ist im Besitz des Kgl. Professors Bruno Hoyer in München.

REGISTER

(ohne die zahlreichen bloß erwähnten Namen)

o = oben, u = unten

d'Albert 117.
Allgemeiner Deutscher Musikverein 68. 79. 117. 171f. 199.

Beethoven 14. 15. 17f. 54. 80. 103. 114. 150.
Bierbaum 159.
Biogenetisches Grundgesetz 25.
Brahms 56f. 70, s. a. Strauß, Verhältnis zu B.
Bronsart 56. 65. 106. 118.
Bülow, H. v. 15. 19. 39. 45f. 49f. 53f. 59. 65f. 83. 119f. 126. 160.
— Marie v. 13.

Carrière, M. 25.

De Ahna, Adolf 91.
— Pauline, s. Strauß.
Deklamation 111. 137 u. f.
Dehmel 158.
Dissonanz 45 o. 100, s. a. Kakophonie.

Fischer 64. 141.
Fortschritt 175, s. a. Entwicklung.

Genossenschaft Deutscher Tonsetzer 169.
Georg II. 52.
Giehrl 33.
Gluck 111f.
Goethe 47. 206.

Händel 29.
Hanslick 45. 104.
Hartmann, F. 16.
Helden 94.
Hoerburger, C. 13.
Hofmannsthal 205. 211. 216.
Hoftheater 63. 164.
Horizontales Hören 25. 100. Notenbeispiel.
Humperdinck 110.

Kadenz 102. 179.
Kakophonie 101.
Knözinger 31. 32.
Kritik 97 u. 176. 177.

Lachner 19. 32.
Lassen 106. 118.
Levi 20. 141.
Lied 138.
Liszt 71. 73. 113f., s. a. Strauß, Verhältnis zu L.
Lisztverein 122.

Mahler 66. 119.
Mendelssohn 93. 110. 199.
Menter 45.
Meyer 24. 161.
Meyerbeer 165. 199.
Meysenheym 38.
Mikorey 142.
Mottl 109.
Mozart 22. 29. 100.
Musikführer 94.

Neudeutsche 69. 70. 110. 129 u. 160.
Nietzsche 149.
Noren 183 u.

Parteiwesen 11 u. f.
Perfall 19. 64. 66.
Polyphonie 77. 93 u. 103.

Possart 143.
Primitive 79.
Programmusik 87. 93f.
Pschorr, Familie 14. 49. 244. 258.

Raff 93.
Reichsgericht 182.
Rheinberger 32.
Richter 18 u.
Riesenfeld 96.
Ritter 55f. 60. 68. 110. 115 u. 121. 125. 161.
Rösch 117. 168f.

Saint-Saëns 59. 93.
Schack 84.
Schillings 159. 170f.
Schopenhauer 10. 39 u. 55 u.
Schubert 25.
Schuch 215.
Schumann 24. 30. 46. 47. 49. 113.
Seidl 135. 257.
Sequenz 179.
Sommer 123.
Spitzweg 39. 162.
Spontini 165.
Sporck 159.
Strauß, Franz, 14f. 23. 38. 40. 51. 70. 161. 238 u. 259.
— Franz, Enkel 193.
— Johanna, 14. 225. 229.
— Josephine, 14. 28.
— Pauline, 91. 106. 107. 119.
Strauß, Richard, Äußerungen über:
Absolute Musik 97.
Ästhetiker 97.
Ausdruck 97f. 99.
„Aus Italien" 82. 97.
Beethoven 30. 87. 114.
Bülow 54.
Burleske 117.
Dirigieren, objektives 114.
Domestica 97. 196.
Don Juan 90 Anm.
Entwicklung in der Tonkunst 167. 175.
Eulenspiegel 146.
Fortschritt 175f.
Guntram 123. 125. 143. 159.
Gymnasium 26.
Hanslick 175.
Hausegger 196.
Heuchelei 205.
Instrumentation 97. 98. 99.
Kompliziertheit des Straußstils 76.
Komponieren, frühes 26.
Korrekturen 77.
Kunstpolitik 173.
Kritik 97 u. 176. 177.
Lieder, eigene 139.
Liszt 113. 129.
Macbeth 67. 110.
Mahler 66.
Meister zweiten Ranges 177.
Mozart 30. 172. 178.
Opernbühne 125.
Parsifalschutz 72. 169.
Politik 72.
Polyphonie 103.
Programmusik 87. 96.
Relativität des Schönheitsbegriffs 167. 175.
Ritter 55 u. 68. 161.
Wagner 15. 35f., s. a. Strauß, Verh. zu W.
Wagnernachahmung 108.
Walter 172.
„Assistenz" in Bayreuth 68.
Ausdrucksharmonik 100. 118.
Büsten 199.
Charakter 10. 74f. 128. 129. 141.
Deklamation 83f. 129. 137.
Dirigent 50. 54 u. 56. 61f. 65. 90. 109. 114. 141 u. 143f. 164., erstes 229.
Doktorwürde 192.
Entwicklung 11. 25. 29. 53. 55. 59f. 82. 87. 105. 200. 225—251.
Erfindung 101, s. a. Melodik.
Eulenspiegel-Opernplan 159.
Fugen 24. 103.
Geschichtliche Stellung 79. 93. 103.
Gesang 126.
Gesangvereinsleiter 58. 64.
Gesundheit 23. 31.
Harmonik 77. 81. 100f. 132. 133. 134. 155. 185. 186. 189.
Heirat 136.
Humor 78. 146. 190. 220.
Instrumentation, allg. 97f. bis 213. 218.
Kartenspiel 78.

Klavierspiel 22. 26. 32. 52 o. 56. 57. 107 u. 114. 137.
Kollegialität 73. 165. 169 f.
Kontrapunkt 27 u. 89. 103. 147. 219 u.
Kunstpolitik 74. 173. 177.
Lehrtalent 62. 92.
Melodik 42. 85. 90. 102 f. 123. 128. 184.
Opernkomponist, allg. 199. 212.
Orchesterspieler 40. 57.
Perioden des Schaffens 13.
Persönlichkeit 76.
Polyphonie s. d.
Programmusik 87. 93 f. 203.
Regisseur 108. 109.
Reisen 61. 122 f. 145. 195. 197 u. a.
Rhythmik 76. 89.
Schriftsteller 72. 169. 174 f. 196. 205. 211.
Süddeutschtum 10. 63.
Thematische Arbeit 146.
Titel S. 7. 8.
Universitätsbesuch 39.
Verlobung 109.
Vermögen der Eltern 19.
Villa 197.
Violinspiel 31.
Vokalkomponist 26. 36. 110 f. 127 f.

Verhältnis von Strauß, subjektiv oder objektiv zu:
Bach 29.
Beethoven 22. 29. 104. 114.
Berlioz 103. 259.
Brahms 48. 55 f. 86. 154.
Bülow 50. 83. 87 f. 115. 119 f. 160.
Caldara 155.
Gluck 111. 207.
Händel 27.
Haydn 22. 29. 33.
Liszt 71. 73. 103. 113 f. 167.
Mendelssohn 25. 35. 37. 47. 93.
Meyerbeer 110. 165.
Mozart 22. 29 f. 35. 100.
Ritter 55. 68. 161.
Schubert 25. 200.
Schumann 24. 30. 46. 47. 49. 75. 113.
Smetana 144.
Wagner 35 f. 71 f. 99. 107 f. 159, s. a. Tristan, Parsifalschutz, Wagnerkrankheit.

Werke, wenig bekannt, meist ungedruckt:
Bismarckfestmarsch 251.
Choralvariationen 247.
Elektrachor 1880 S. 38. 248.
Gavotten 235 u.
Hausmusik. 246.
Klaviersonaten 232.
Märsche 241. 244.
Menuett 234.
Militärmärsche 252 u.
Oranienhymne 250.
Ouvertüren 239. 240, s. a. Orchesterwerke.
Schneiderpolka 228.
Sonatinen 229 u.
Trios 32. 245 f.
Variationen u. Fuge, a-moll 249.
Variationen D-Dur 232.
Vierhändige Arragements 258.

Werke, gedruckte:

Kammermusik:
5 Klavierstücke 34.
Klaviersonate 34. 39. 252.
Stimmungsbilder f. K. 44.
Cellosonate 40. 117. 252.
Violinsonate 49 f. 68. 86. 252.
Klavierquartett 47 f. 57. 252.
Streichquartett 33 f. 38. 251.
Melodramen: Enoch Arden 158. 255.
Das Schloß am Meer, ohne Opuszahl 255.
Bläserserenade 35 f. 45. 46. 252.
Bläsersuite, ohne Opuszahl 46. 252.

Orchesterwerke:
Sinfonie d-moll, ungedruckt 20. 32. 38. 249.
Ouvertüre c-moll, ungedruckt 44 f. 46. 249.
Festmarsch op. 1 27. 252.
Violinkonzert 45. 252.
Hornkonzert 40, 42 f. 252.
Sinfonie f-moll 46 f. 66. 67. 81.
Burleske für Klavier und Orchester, ohne Opuszahl 58 f. 117 u. 120. 252.
Tondichtungen f. großes Orchester 71. 93 f. 256.
„Aus Italien" 24. 61. 80 f.

Don Juan 89. 117.
Macbeth 87. 118. 121 f.
Tod und Verklärung 115 f. 122.
Eulenspiegel 146.
Zarathustra 148.
Don Quixote 153, s. a. Musikführer.
Heldenleben 101, 179 f. 184.
Sinfonia domestica 96 u. 100. 193 f.
Militärische Widmungen 165. 252 u. f.
Festliches Präludium 223.

Dramatische Werke:

Guntram 92. 93. 122 f. 129 f. 142.
Feuersnot 189.
Salome 200 f.
Elektra 204 f.
Rosenkavalier 70. 210 f.
Ariadne auf Naxos 216 f.
Josef-Legende 224.

Chorwerke:

Wandrers Sturmlied 47 f. 83. 255.
Zwei 16-stimmige Gesänge 154.
Männerchöre 186.
Taillefer 191.
Bardengesang 192.
Deutsche Motette 127. 223. 256.

Gesänge mit Orchester:

Vier Gesänge op. 33 S. 155.
Zwei Gesänge für eine tiefe Stimme op. 44 S. 185.
Zwei Gesänge für tiefen Baß op. 51 S. 158. 186 f.

Lieder mit Klavierbegleitung, s. a. S. 253.

Ungedruckt 25. 26. 225 f.
Gedruckt, allgemeines 136 f.
Einzelne: op. 10 S. 43.
op. 15, 17, 21, 22, 26. S. 83 f. op. 21 auf S. 67.
op. 27 S. 136.
op. 29, 32, 39. S. 156.
op. 41, 43, 46—49, 56. S. 187 f.

Werke nach Opuszahlen (mit ungefährer Chronologie).

1876: 1 Festmarsch. 1880/81: 2 Streichquartett. 3 Fünf Klavierstücke. 4 (trägt die Konzertouvertüre-c-moll im Manuskript).
1880/81: 5 Klaviersonate. 1881: 7 Bläserserenade. 1881/82: 8 Violinkonzert.
1882: 6 Cellosonate. 9 Stimmungsbilder für Klavier.
1882/83: 10 8 Lieder. 11 Hornkonzert.
1883/84: 12 Symphonie (f-moll). 13 Klavierquartett.
1884/85: 14 Wandrers Sturmlied. 15 5 Lieder.
1885/86: Burleske (ohne Opuszahl), 16 Aus Italien. 17 6 Lieder (Ständchen).
1886/87: 22 Mädchenblumen 4 Lieder. 1887: 19 6 Lieder.
1887/88: 18 Violinsonate. 20 Don Juan. 21 Schlichte Weisen 5 Lieder.
1888/89: 24 Tod und Verklärung.
1890: 23 Macbeth (Erste Bearb. 1886/87).
1891/93: 25 Guntram. 26 2 Lieder.
1893/94: 27 4 Lieder (Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Morgen).
1894/95: 28 Eulenspiegel. 29 3 Lieder (Traum durch die Dämmerung).
1896: 30 Zarathustra. 31 4 Lieder. 32 5 Lieder (Ich trage meine Minne). 33 4 Gesänge m. Orch. (Hymnus). 34 2 16-stimmige Gesänge.
1897: 35 Don Quixote. 1897/98: 36 4 Lieder. 37 6 Lieder. 38 Enoch Arden. 39 5 Lieder (Der Arbeitsmann, Befreit).
1898: 40 Heldenleben.
1899: 41 5 Lieder. 42 2 Männerchöre. 43 3 Gesänge (m. Klav.). 44 2 Gesänge für tiefe Stimme m. Orch. 45 3 Männerchöre.
1899/1900: 50 Feuersnot. 46 5 Lieder. 1900: 47 5 Lieder. 48 5 Lieder. 51 2 Gesänge für tiefen Baß m. Orch.
1901: 49 5 Lieder.
1903: 52 Taillefer. 53 Sinfonia domestica.
1903/05: 54 Salome. 1905: 55 Bardengesang. 56 6 Lieder. 57 2 Militärmärsche.

1906/08: 58 Elektra.
1909/10: 59 Rosenkavalier.
1911/12: Ariadne auf Naxos, 60.
1913: Festliches Präludium 61. Deutsche Motette 62. Josef-Legende 63.
Straußwochen 198.

Taktwechsel 129.
Teutonismus 130. 132 u.
Thomas 51.
Thuille 29. 160. 161 f.
Tombo 22.
Tonkünstlerfeste, s. A. D. Musikverein.
Tonkünstler-Orchester, Berliner 62. 167 f.
Tristan 36. 67. 118. 133. 144.

Wagner, Cosima 20. 109 u. 102. 119. 136.
— Richard 15. 17 f. 199. 212, s. Strauß, Verhältnis zu W.
— Siegfried 142.
Wagnerkrankheit 108. 130.
Walter 22.
— Bruno 172.
Wedekind 159.
Wetzler 195.
„Wilde Gungl" 21. 26. 40. 229. 237. 241.
Wilhelm II. 165 f. 178.
Wolzogen 159.
Wüllner, Franz 40. 51.
— Ludwig 157.

Zeller 106.

Vom VORLIEGENDEN WERK ist,
worauf der Verfasser im Vorwort Seite 11 hinweist, noch ein kleiner Restbestand der

ERSTEN BIS VIERTEN AUFLAGE

die wegen ihres wissenschaftlichen Apparats (der Literaturangaben, aller in dieser Neuausgabe in Wegfall gekommenen Anmerkungen und namentlich des 56 Bilder umfassenden Illustrationsteils) zu Studienzwecken besonders geeignet ist, vom Verlag reserviert worden und zum Originalpreis von 5 Mark geheftet, 6 Mark gebunden, soweit der Vorrat reicht, zu beziehen.

AUS PRESSE-URTEILEN:

Steinitzers Buch gibt ein liebevoll und warmherzig erfaßtes Bild der Persönlichkeit des Tondichters, eine aus ehrlicher, von störendem Überschwang freier Begeisterung empfangene Schilderung des Menschen und Künstlers. Es bringt eine Materialsammlung, die namentlich in biographischer Beziehung außerordentlich reichhaltig ist. Hier wird zum ersten Male eine lückenlose, durchaus objektiv gehaltene Darstellung eines der glänzendsten Künstlerschicksale gegeben.
FRANKFURTER ZEITUNG.

Steinitzer bietet mindestens das Zehnfache des Stoffes, der bisher vorlag. Auch als schnell orientierendes Nachschlagebuch kann man das Werk durch ein genau geführtes Register dankbar benutzen.
NEUE HAMBURGER ZEITUNG.

Wer sich mit moderner Musik beschäftigt, wer ein geklärtes Verhältnis zu Strauß gewinnen will, muß dieses Buch lesen. Die Liebe zu seinem Meister führte dem Verfasser die Feder, aber sie machte ihn nicht blind, er befleißigt sich einer gerechten Objektivität. Dabei ist seine Darstellung lebendig bewegt, leicht verständlich und genußreich.
NIEDERRHEINISCHE NACHRICHTEN.

Das Werk dieses peinlich genauen Forschers ist mit schönem Ernst und mit einer unglaublichen Beherrschung des Materials geschrieben.
B. Z. AM MITTAG.

IM GLEICHEN VERLAG ERSCHIEN VON

MAX STEINITZER:

MUSIKALISCHE STRAFPREDIGTEN EINES GROBIANS

Vierte, durchgesehene und verbesserte Auflage
Geheftet 3 Mark, gebunden 4 Mark.

Ein Grobian, den man umarmen möchte! Seine Strafpredigten sind eines der geistvollsten, von Wahrheit und Ehrlichkeit durchsättigten Bücher, die je erschienen sind.
ALLGEMEINE ZEITUNG, MÜNCHEN.

Ich habe das ganz famose Buch mit einem dreifachen Vergnügen gelesen. Steinitzer ist ein Herzenskerl, der kein Blatt vor den Mund nimmt, wundervoll in seinem ernsten Humor, echt im Stil eines, der was zu sagen hat, und lebendig bis in die Fingerspitzen.
NEUE RUNDSCHAU.

Brillant geschrieben, sprudelnd von Witz und Geist, voll satirischer Überlegenheit und in seinem innersten Kern tief künstlerisch und moralisch sind diese Strafpredigten, ebenso heiter wie lehrreich und ungeheuer aufrichtig.
HAMBURGER NACHRICHTEN.

Welcher begüterte Kunstfreund errichtet für diese befreiende Tat Steinitzers eine Stiftung, die eine Massenverteilung des Buches in allen Konzertsälen, Konservatorien, Volksbibliotheken und Gesangsschulen ermöglicht?
MÜNCHNER POST.

Schon lange hat uns kein Buch solchen ungetrübten Genuß verschafft wie diese köstlichen Grobheiten. Über ihren saftigen Humor lacht man Tränen und wünscht dem Buch tausend aufmerksame Leser und Käufer.
STAATSANZEIGER FÜR WÜRTTEMBERG.

Etwas Erquicklicheres ist schon lange auf dem Büchermarkt nicht mehr dagewesen.
DER BUND.

Das Buch ist eine Großtat: männlich, wahr, befreiend!
ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG.

MODERNE MUSIKBÜCHEREI

BACH Biographie von André Pirro. Herausgegeben von Dr. Bernhard Engelke. Mit 40 Bildern. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

BEETHOVEN von Paul Bekker. 6. Auflage. Geheftet 10 M., in Halbpergament 12 M., in Ganzleder 15 M.

BEETHOVEN Biographie von Anton Schindler. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. Alfred Chr. Kalischer. Mit 5 Bildern. Geheftet 12 M., gebunden 14 M.

BEETHOVEN Eine Kunststudie. Von Wilhelm von Lenz. Neudruck des I. Teils: Das Leben des Meisters, herausgegeben von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Geheftet 4 M., gebunden 5 M.

BEETHOVEN Biographische Notizen von Wegeler und Ries. Neudruck, herausgegeben von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit 4 Bildern. 3. Auflage. Geheftet 4 M., gebunden 5 M.

BEETHOVEN Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe von Dr. Alfr. Chr. Kalischer und Dr. Th. v. Frimmel. Fünf Bände. Band 1—3 in 2. Auflage. Geheftet je 4.20 M., gebunden je 5.50 M.

BEETHOVEN und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen in vier Bänden von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. Mit 7 Bildern. Geh. je 5 M., geb. je 6 M.

BEETHOVEN-Stätten in Wien und Umgebung. Von Bertha Koch. Mit 124 Bildern. Geh. 4 M., geb. 5 M.

BEETHOVEN im eigenen Wort. Ein Brevier von Friedrich Kerst. Mit 9 Bildern. 2. Aufl. Geh. 3 M., geb. 4 M.

BRAHMS Biographie von J. A. Fuller-Maitland. Deutsche Ausg. von A. W. Sturm. Mit 150 Bildern. 4. Aufl. Geh. 4 M., geb. 5 M.

BRAHMS-Kalender. Herausgegeben von der MUSIK. Mit 30 Bildern. 6. Tausend. Geh. 1 M., geb. 1.60 M., Luxusausgabe 3 M.

MODERNE MUSIKBÜCHEREI

CHOPIN Biographie von Dr. Adolf Weißmann. Mit 84 Bildern. 2. Auflage. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

LISZT Biographie von Dr. Julius Kapp. Mit 109 Bildern. 5. Auflage. Geheftet 6 M., gebunden 7.50 M.

LISZT und Wagner. Eine Freundschaft. Von Dr. Julius Kapp. Geheftet 2.50 M., gebunden 3.50 M.

MAHLER Biographie von Richard Specht. Mit 90 Bildern. 4. Auflage. Geh. 7.50 M., geb. 9 M., in Ganzleder 12 M.

MOZART-Brevier von Friedrich Kerst. Mit 7 Bildern. 2. Auflage. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

PAGANINI Biographie von Dr. Julius Kapp. Mit 60 Bildern. 2. Auflage. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

SCHUBERT Biographie von Walter Dahms. Mit 230 Bildern. 2. Auflage. Geh. 12 M., geb. 14 M., in Ganzleder 17 M.

SCHUBERT-Brevier von Otto Erich Deutsch. Mit 7 Bildern. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

SCHUMANN-Brevier von Friedrich Kerst. Mit 8 Bildern. Geheftet 3 M., gebunden 4 M.

WAGNER Biographie von Dr. Julius Kapp. Mit 132 Bildern. 10. Auflage. Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

WAGNER Der junge. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe: 1832 bis 1849. Herausgegeben von Dr. Julius Kapp. 2. Tausend. Geheftet 1 M., gebunden 2 M.